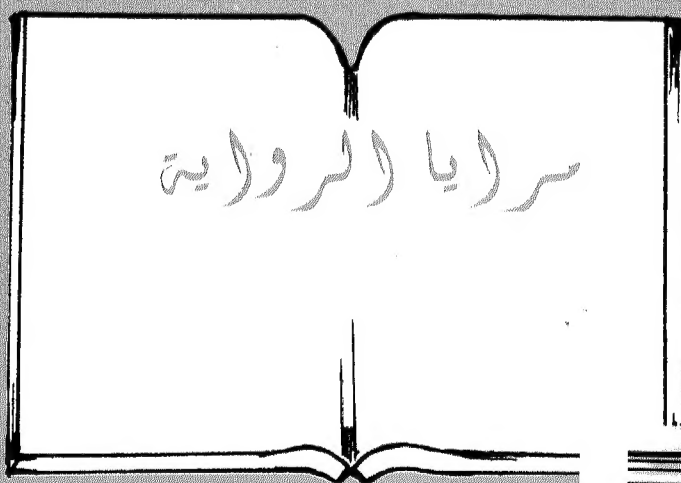


اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

سرايا الرواية

د. عادل فرحجات



دراسة



الدكتور: عادل فريجات

مرايا الرواية

دراسات تطبيقية في الفن الروائي

- دراسة -

الدكتور عادل فريجات

مزايا الرواية

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

2000

الحقوق محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

E-mail : unecriv@net.sy

البريد الالكتروني:

Internet : aru@net.sy

الإنترنت:

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

□□

المقدمة

كتابي هذا "مرايا الرواية" هو دراسات نقدية تطبيقية في فن السرد. وقد وقعت فيه عند أحد عشر روائيًّا، هم: خمسة سوريون، وثلاثة عرب، وثلاثة عالميون حاز كل منهم جائزة نوبل لنلأداب. أما عند الروايات المدروسة، فبلغ أكثر من إحدى عشرة رواية، لأن لكل أديب عربي روايتين مدروستين، كنت وجدت بينهما تلازماً قوياً، وتكاملاً واضحاً، فدمجتهما في بحث واحد، فصارت عند الروايات المدروسة أربع عشرة رواية، منها ما هو قصير لا يتجاوز المئة صفحة إلا بقليل، كرواية (غبريل غارسيا ماركيز): "قصة موت معلن"، ومنها ما هو طويل يربو على خمسمئة صفحة، مثل رواية (عبد الرحمن منيف) "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى". وقد أثر هذا الحجم في عدد صفحات دراسة كل رواية، وفي طريقة التأتّي إليها.

وقد تعددت أشكال التأتّي للدرس الروائي، فمن النقد من اهتم بالرواية، بوصفها جنساً أدبياً له أركانه وعناصره وبنيتّه، مثل (عبد المنك مرتاض) في كتابه "في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد" ومثل (سمر روجي انقيصل) في كتابه "بناء الرواية العربية". ومن النقد من تناول قضية محدّدة في الرواية العربية، كما هي الحال في كتاب "قضية البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة في مصر" لأحمد محمد عطية، وكتاب "الصحراء في الرواية العربية" نصلاح صالح، و "إشكالية الموت في الرواية العربية والانغربية" لأحمد الزعبي. ومن النقد من وقف عند روائي بعينه، فدرس مجمل إنتاجه كما فعل (صبحي انطعمان) في دراسته "عالم عبد الرحمن منيف الروائي" أو (غانى شكري) في كتابه "المنتمي- دراسة في أدب نجيب محفوظ" أو (رجاء عيّن) في مصنفه "قراءة في أدب نجيب محفوظ". ومن النقد من اختار جزئية محدّدة عند روائي محدّد، وأقام بحثاً كاملاً حولها، وهو ما

فعلته (فاطمة الزهراء محمد سعيد) في كتابه 'الرمزية في أدب نجيب محفوظ' وما قام به (سليمان الشطي) في بحثه 'الاتجاه الرمزي في أدب نجيب محفوظ'. وهناك من درس الرواية العربية من حيث تشابها وتاريخها كما فعل (عبد المحسن طه بنر) في 'تطور الرواية العربية الحديثة في مصر' وكما فعل (محسن جاسم الموسوي) في كتابه 'الرواية العربية: النشأة والتحول'.

أما خيارى شخصياً، وهو خيار سبقت إليه من نقاد آخر، فصار نهجاً سارياً، فقد تمثل بالوقوف عند رواية أو اثنتين لكاتب بعينه (دون أن يعني ذلك أنني لم أقرأ له سواهما) ثم اقيام بدرس هذه الرواية، أو اثنتين، بوصفها عمارة فنية قائمة بذاتها، أخذاً بالحسبان أنني لا أدرس الروائي بمجمل إنتاجه، بل في عمله الذي اخترته، غير غافل عن إمكانيات المقارنة والموازنة مع أعماله الأخرى، أو أعمال الآخرين، حيث اقتضى الشأن ذلك.

ومما تقدم يتبين أن ثمة طرقاً مختلفة وسبلاً متعددة للنقد الروائي، وهي لا تتأخر، بل تتفاعل وتتكامل... ومن هنا فإسهامي المتواضع هنا قد يكون ناقصاً على نحو ما، لأن الدراسات النقدية في انجس الروائي، وفي غيره، تتقارب وتتباع، ثم تتفاعل وتتواشج، فتشكل تياراً نقدياً قد يرصده مؤرخو النقد يوماً ما، بكل تجلياته وأشكاله وإجراءاته.

ونم يغيب عني في إجرائي النقدي هنا، أن الرواية المدروسة لا بد أن تنبئ نبؤساً، وترسل رسالة، فهي كون تخوي تخييلي سردي يكتنز مضموناً وشكلاً، أو رؤية وفناً. وقد حاولت قدر المستطاع أن أتمسك بالرواية وأنف في كل عمل من الأعمال التي وقفت عندها، واضعاً نصب عيني أن أجعل القارئ، بعد فراغه من مطالعة ما كتبت، ينتقل من الغياب عن الأثر إلى اللقاء به وفهمه، فهذه عملي إذن هو الرحلة التي تنكف الانتقال من الغموض إلى الوضوح، ومن انبس إلى الانكشاف... ونذلك نم أتخل عن وظيفة اللغة النقدية اشارة، نصالح لغة النقد المعمية التي قد تستحيل إلى رموز وأشكال هندسية، يتحول انعمل النقدي بها إلى طلاس تحتاج بدورها إلى شرح وبيان! فقد كان القارئ يوماً أمامي أقبل نه ما أرى، وكيف أرى، فأفك بعض رموز الاشارة الفنية المدروسة، إن كان فيها رموز، دونما حذقة مفرطة، أو تعالم بعيد عن النص، مركزاً

على مهمتي التحليل والتأويل، وهما مهمتان تقعان في صميم النقد، فالتنقد لا يشرح فحسب، بل يعيد إنتاج النص الذي يتناوله وفق منظور جديد ورؤية مختلفة.

ولقد عاينت آثار بعض دراساتي هذه، التي نشرتها في دوريات عربية مختلفة، في نفوس بعض القراء، فوجدتها جيدة. وقد جمعتني ببعض المثقفين مجالس حوار حول مغزى هذا الكتاب أو ذلك من عمله الفني، وعندما كنت أبسط فهمي للعمل- موضوع الحوار كانت تتكشف أشياء لم تتنبأ بوضوح للقارئ العادي. وقد وقع نظير هذا في حوار لي حول روايتي أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" و "قوضى الحواس" وخاصة حول الأخيرة منهما، فقد ظن بعضهم، أن الكاتبة الجزائرية (مستغانمي) نفذت فعلاً ماروته في المغامرة العشقية التي قامت بها (الأنثى) انسارده في "قوضى الحواس"! ولهذا فهي غير جديرة بالانتماء إلى تقاليد مجتمعنا العربي الاجتماعية والخلقية... والحقيقة هي غير ذلك تماماً. وتحليلي وتأويلي للمغامرة العشقية المذكورة يوضحان ذلك. فبهما خنرت من الخلط ما بين العمل الفني التخيلي، من جهة، والواقع الفعلي الموضوعي من جهة أخرى... ومن هنا فإن تبصير الناس بالاتجاه الصحيح نبصلة الأثر الفني اندي يعاينونه جهذ وجيه ومرغوب فيه.

وقد استقر في المفاهيم النقدية أن التنويع والفهم هما نونان من أنوان الإيمان، إذ يستعيان تسليماً وصبراً أولاً، ثم إصغاء وتركيزاً ثانياً، ثم بعد ذلك بصيرة، وخبرة، ونخبة نقدية سائغة، وهذه هي المعاني والمراحل التي استلهمت في دراساتي هذه. فالفهم النعيم المتعاطف هو المصباح الذي اهتديت به في معالجاتي النقدية انتظيية ها هنا.

أما لماذا الروايات السورية والعربية والعالمية في كتاب، فلأن القارئ العربي، وقبله الروائي، وبعده الناقد، لا يستطيع أي منهم أن ينجو من تأثير هذه الدوائر الثقافية الثلاث: القطرية، والعربية، والعالمية، فتقاطعه وصيرورته هما محصنة التفاعل انشط مع هذه الأضر، بمقدار يقل أو يزيد بين امرئ وآخر.

و أما العنوان: "مرايا الرؤية" فلأن كل دراسة تشبه مرآة انعكست في صفحاتها ملامح الرواية المنروسة وقسمات وجهها: كاملة أو ناقصة،

وناجحة أو عائرة، ووسيمة أو نميمة... فهذا الكتاب إذا يُرَجَّع صور الروايات المنروسة في نفسي وتفكيري ومعالجتي. وهي صور لا أزعم أنها ستكون مطابقة لما هي عليه في مرآة نفوس الآخرين... ومن هنا تتبع نعمة الاختلاف وفسحة الحوار، فإذا أثارت دراساتي هذه بعض الحوار عند من يرون غير ما رأيت، فهذا مما لأنفّر منه، ولا أتحرج فيه.

و أخيراً، ففعل في عملي المتواضع هذا، ما يشكل إضافة ما نلنقد الروائي التطبيقي، الذي يتوخى منه أن يكون أكثر احتفاء بالإبداع الروائي، الذي مازال يقنم جنيناً في كل يوم، ويجترح أشكالاً روائية تثبت، بحق، أن الرواية جنس أدبي شديد المرونة، فسيح الأرجاء، متعدي البنى والصور والأشكال، وأنها تكاد تستربع على عرش الأجناس الأدبية الأخرى مع نهاية القرن العشرين، فهي - كما يصفها (جورج لوكاتش) - ملحمة العصر الحديث .

دمشق في ١٩٩٩/٦/٢٣.

د. عادل الفريجات

○○○

تمهيد

في بنية الرواية عامة وبُنَى رواياتنا خاصة

هذا تمهيد أنشأته بعد فراغي من كتابة الدراسات التي يضمها هذا الكتاب، فهو إذن متأخر زماناً، متقدّم مكاناً. وقد كتبتّه ليكون مدخلاً لقراءة هذه الأعمال، لا بديلاً عن قراءتها. وليس من مقتضيات المدخل أن يلخص كل الأفكار، أو يستجمع كل سمات الروايات الأربع عشرة المدروسة هنا. ولهذا فلن أتعب قارئني في متابعة جميع التفصيلات المتصلة بالنقد الروائي، كما لن أستبقه فالخص له ما سوف يلقاه مفصلاً في الدراسات اللاحقة.

ويكفيّني هنا أن أعالج فكرتين كبيرتين بإيجاز، أولاهما تتصل بالفن الروائي، والثانية تتصل ببعض القواسم المشتركة، أو الصفات الفارقة، ما بين الروايات المدروسة.

فمن المعروف أن هذا الفن الأدبي (الرواية) فنٌ حديث نسبياً، لم يمتض على استوانته على سوقه، ناضجاً، أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، ولا أكثر من قرن ونصف قرن في عالمنا العربي. بيد أن هذا الجنس الأدبي تخلق حين تخلق جنساً مرناً منداح الأبعاد، قادراً على الهضم والتمثيل والإفادة من فنون أخرى. وقد وصفه (نجيب محفوظ) بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال... وما بين غنى الحقيقة وجموح الخيال اجتهدت الرواية في أن تحتقب صفات الأجناس الأدبية الأخرى، وأن تفيد من فنون مختلفة غير الأدب، فالرواية الأمريكية مثلاً تتبادل مع السينما طرقاً مختلفة، والرواية الجديدة في أوروبا تقتبس من الموسيقى طرقاً في التأليف. وبعض الروايات المعاصرة يفيد من تقنيات المسرح، ومن مزايا القصة القصيرة وشؤونها، ومن وهج الشعر ولغته المشحونة وصوره المثيرة ومجازاته الرائعة. وتستطيع الرواية أن تهضم وتستثمر عناصر متنافرة

كالوثائق، والمذكرات، والأساطير، والوقائع التاريخية، والتأملات الفلسفية، والتعاليم الأخلاقية، والخيال العلمي، والإرث الأدبي والديني بكل أنواعه، حتى لتكاد تبدو جنساً بلا حدود، إنها كما يرى (د. جابر عصفور) الجنس القادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة والمتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا (زمن الرواية، لعصفور، ص ٥٣)، لذا صارت حسب عبارة (علي الراعي) "ديوان العرب المحدثين"، وليست فقط ملحمة العصر الحديث كما وصفها (لوكاتش) من قبل. يؤيد أن المسلم به أن لكل نوع أدبي سماته الواسمة، ولعل أهم سمة واسمة للرواية هي "السرد". فالراوي يقوم، غالباً، بسرّد حكاية فيها أحداث وشخصيات، ولها زمان ومكان، وبداية ونهاية، وترتبط عناصرها المختلفة خيوط متشابكة، تنتظر نسج حبكة سانعة. والحبكة هي الفاعل الحي الذي يحرّك الأحداث ويطوّرها وينميها، إنها الشرف الذي ينتظر الانتقام له إن انتهك، أو الطموح الذي يجب أن يُحقّق إن عُرقل سيره، والعدل الذي ينبغي قيامه إن وقع تقويضه، والحب المأزوم الذي يسعى أطرافه لحل أزمته فيه، أو الوطن البائس الذي يعاني الداء ويعوزه الدواء، أو المجتمع الذي يتخبط في غياهب الجهل ودياجير الظلم، ويبحث عن بصيص نور يهتدي به في سيره، أو الحرية التي تبغي التحقق إن هدرت حدودها، واخترقت أسوارها... الخ.

ولاشك أن أيّ راوٍ يقوم في "سرده" بعمليتين اثنتين بارزتين نلازمان أي عمل روائي، هما القطع والاختيار، أو الحذف والإثبات، فليس من المعقول أن يثبت الكاتب كل ما يحدث في الحياة، بل يختار من الأحداث ويقطع منها ما ينسجم مع تفصيلات القصة، والمرامي المتوخاة من سيرورتها وصيرورتها.

وفي الحبكة لا بد من تسلسل وقائع تشكل بنية سردية، وفق منطق سببي معقول... وإذا ساغ لنا تشبيه القصة بكانن عضوي، فإن الحبكة هي الهيكل العظمي لهذا الكائن الذي ترتبط به كل الأطراف، بكل ما يكوّنها من عضلات وأعصاب، وما يجري في عروقها من دم، وما يحمي باطنها من لحم وجلد، وما يمنحها من قسامات، وما يجمّلها من تناسق... وعليه فالكاتب غير الراوي، حتى وإن لجأ إلى طريقة الرواية بضمير المتكلم. وهذا تمييز هام، وإساءة فهمه قد تسلم إلى أحكام

معلومة، كما أسبرنا في دراستنا لرواية (احلام مستغانمي) "قوصى الحواس". إن الكاتب يستخدم راوياً آخر ليروي لنا القصة، فهو يرويها بلسان كائن آخر يتخفى خلفه. وقد شبه (فلوبير) كاتب الرواية بالله في الكون، فهو لا يرى، ولكنه قدير على كل شيء. ونحن نشعر بوجوده في كل مكان، ولكننا لا نعاينه... وهذا هو العقد الخفي ما بين الكاتب وقرائه.

إن الأحداث التي تشكل الحبكة في الرواية أحداث تشاكل الواقع الموضوعي، ولكنها لا تطابقه، فهي تنقاد بخيوط خفية، لتنتهي نهاية غير اعتباطية، ولتقدم وجهة نظر، أو رؤية، أو معنى. ولما يدخل في القصة حدث ناشئ، أو يحشر فيها حشراً عشوائياً موقف لا وظيفة له... إن الكاتب الجيد -كما يقول (ادغار آلان بو)- "هو من يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول" وهذا ما فعله بوضوح (عبد الكريم ناصيف) في "المخطوفون" وما خطط له (حيدر حيدر) في "شمس الغجر" بدليل الإرهافات التي كانت توحى بوقوع أحداث معينة لاحقاً فتقع تلك الأحداث لاحقاً. وياجاز شديد فإن السرد الجيد الناجح الذي يعرف فيه الكاتب موضع قدمه عند كل خطوة يخطوها، هو معيار نجاح الرواية، أو إخفاقها.

ولقد أوليت السرديات في زماننا عناية فائقة، ذلك لأن السرد هو سبيلنا الذي نعقل به الأشياء كما يقول (جوناثان كولر) في كتابه "نظرية الأدب". إنه صيغة ضرورية لفهم نماذج السلوك، وأحداث الحياة. ومن المسلم به أن لكل منا على الصعيد الفردي سردياته الخاصة التي تمكنه من بناء ما هو عليه وما يتجه إليه. وعلى طريقة سرد الناس للأحداث نفهم القضايا والأفكار والتوجهات...

وقد آلف في مجال السرد كتب كثيرة نذكر منها كتاب "نظريات السرد الحديثة" لوالاس مارتن الذي ترجمته حياة جاسم محمد، وطبع في القاهرة، وكتاب "المتخيل السردى" لعبد الله إبراهيم، و"بنية النص السردى" لحמיד الحمداني. كما نشر الدكتور صلاح فضل في العام ١٩٩٢ كتاب "أساليب السرد في الرواية العربية" انتهى فيه إلى أن ثلاثة أساليب للسرد تستقطب جل طرائق التأليف الروائي العربي وهي: ١- الأسلوب الدرامي: وفيه يسيطر الإيقاع بمستوياته المتعددة، ويعقبه

المنظور في الأهمية، ومثاله في رواياتنا المدورسة "الولاعة" لحنا مينه. ٢- الأسلوب الغنائي: وفيه تكون الغلبة للمادة الخالية من توتر الصراع، ويعقبها المنظور، فالإيقاع. ومثاله في رواياتنا موضوع البحث "الآن... هنا" لعبد الرحمن منيف ٣- الأسلوب السينمائي: وفيه يفرض المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده الإيقاع. ومثاله عند (صلاح فضل) رواية "ذات"، لصنع الله إبراهيم. وهي مما قرأناه ولم ندرسه هنا.

ولما كانت الأحداث مرهونة بوجود شخصيات تفعلها، أو تتفعل بها، أولى النقد الروائي اهتماماً كبيراً بالشخصية الروائية، والشخصيات الروائية لا تبدو كائنات خيالية لا حياة فيها، بل هي كما يقول عنها (حنا مينه) "حياة تماماً بالنسبة للقراء، وهي أكثر حياة بالنسبة للمبدعين" - (هواجس في التجربة الروائية ص ١١١).

وقد لعبت الروائية (أحلام مستغانمي)، في روايتها "قوضى الحواس" لعبة فنية تستند إلى المقولة السابقة، إذ أنهضت من بين السطور بطل روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" وراحت تمارس معه مغامرة عشقية خيالية رامزة... وهو الأمر الذي سبقها إليه (بجماليون) مع تمثاله الرخامي الأنثوي المدعو (جالاتيا) إذ راح يصلي للآلهة أن تهب الحياة لتمثاله ذاك، فاستجابت الآلهة، وتزوج (بجماليون) من (جالاتيا).

والحق أن الروائيين هم خالقون "وليست الحاجة إلى مضاعفة الحياة بوساطة ما هو خيالي أو بإعادة صنعها، وحدها هي التي تؤسس الباعث الجوهرى للروائي، بل الحاجة إلى خلق الحياة أيضاً، أو الإغراء الذي يمارسه الخلق كما يقول (موريك) إن الموهبة المخيفة في خلق كائنات أخرى تجعل من الروائي قرداً يقلد الله" - (عالم الرواية ص ١٨٨). وإذا كان الخيال الخالق هو الرحم الذي تنبثق منه الشخصيات الروائية، فإن الواقع الموضوعي، والحياة الاجتماعية، هما اللذان تنتهي إليهما تلك الشخصيات. فكما أن الخيال عقيم دون صلة له بالواقع، فإن الفكر الفني كله دون خيال عقيم أيضاً... وعليه فالمتخيل السردي يوازي، غالباً واقعاً اجتماعياً موضوعياً، ويحيل إليه، كما يشير المحمول إلى الحامل، ويحيل إليه.

وإذ يبعث الروائيون حياة في أبطالهم يفجأون، أحياناً، بأن هؤلاء

قد يفلتون من أيديهم، ويحيون ظروفأ أخرى، ويشقون دروباً لم تمهد لهم، وقد ينطقون بما لا يهواه خالقوهم... ورغم ذلك، فإن إشكالهم قائم ودائم، إذ لا مناص من أن ينظر النقاد إليهم على أنهم نماذج تجسد فكرة، وتعبر عن موقف.. وقد تكون هذه النماذج إيجابية تجترح بطولات ومآثر، وقد تكون سلبية تجسد هزائم أو ضحايا. ومن أمثلة الأبطال الإيجابيين في دراستنا هذه بطل رواية (المخطوفون) "رستم الغطاس" وبطلة رواية (شموس الغجر) "راوية" وبطل رواية (الآن... هنا) "عادل الخالدي". ومن أمثلة الشخصيات السلبية والمهزومة في الروايات موضوع البحث: "حازم" في (المخطوفون) و "بدر النبهان" في (شموس الغجر) و "عنيدان" في (مساحة ما من العقل) و "سنتياغو نصار" في (قصة موت معلن).

وكما تحيا الشخصيات في الروايات تموت. وفي موت الأبطال في الرواية دلالات كثيرة، حتى إن الموت ذاته قد يتخذ أشكالاً ويصبح إشكالاً. وقد ألف (د. أحمد الزعبي) الدارس الأردني كتاباً سمّاه "إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية". فثمة موت اجتماعي وعاطفي، وموت سياسي ووطني، وموت فكري وفلسفي. وقبل هذا وذاك ثمة موت حقيقي، أو قتل للكائن الخيالي في العمل الفني يؤتى به ليستغل استغلالاً حسناً في القصة، كما هي الحال عند (ماركيز) في "قصة موت معلن". وقد لا يستغل الموت هذا الاستغلال كما هي الحال عند (وهيب سراي الدين) في "مساحة ما من العقل". ومما يذكر هنا أن (بدر النبهان) في (شموس الغجر) مات موتاً فكرياً وسياسياً تجسد في نكوصه وارتداده عن أفكاره وخطه السياسي. وكذلك مات (رجب إسماعيل) في شرق المتوسط، ولكنه ترك أثراً قوياً في محيطه تمثل في سلوك صهره (حامد) وابن أخته (عادل). أما موت (سنتياغو نصار) عند (ماركيز) فقد كان ثمناً لخيانته للحب، ونتيجة لعدم الاكتراث، واللامبالاة. وعليه فهذا الموت الأخير كان موتاً رمزاً بكل ما في الكلمة من معنى.

والرمز شيء هام في الرواية، وهو الذي يجمع ما بين الحدث والشخصية، وقد تباينت الروايات المدروسة هنا في هذا الباب. فكان منها روايات ذات بنية رمزية دالة على فكرة واحدة، أو أفكار عدة، كروايات "شموس الغجر" و "قوضى الحواس" و "اللؤلؤة". وروايات

ذاهبة إلى مرماها كطلقة مسدس، وليس كنهر يتلوى وسط الحقول ليصل إلى المصب. ومن أمثلة هذا النوع روايات (المخطوفون) و (شفق على الزمن العربي) و (الخبز الحافي) و (الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى).

وقد تعددت تقنيات السرد عند الروائيين المدروسين، فكان منها تقنية القصة داخل القصة، والمونولوج الداخلي، والحلم، والغرائبية والعجائبية، والخيال العلمي، والتناص، والمثاقفة، والشعرية... الخ. وقد حصل هذا أو بعضه في "المخطوفون" و "شموس الغجر" و "قوضى الحواس" و "ذاكرة الجسد".

ومن الروائيين من اعتمد المذكرات والوثائق، كما في قصة موت ملن" ورواية "الآن... هنا" على الأرجح. ومنهم من لعب بلعبة الزمن، فلم يجعل الأحداث تتوالى على نحو خطي تصاعدي، بل قتماها متداخلة غير متعاقبة. ومن هؤلاء (حيدر حيدر) و (وهيب سراي الدين) و (عبد الرحمن منيف). ومنهم من أكثر من الأصوات العالية في روايته، وأقام عمله على ثنائيات تكشف وجهي الصورة: البهي والكالج، والجميل والقيبح، والفردى والجمعي. وهذا ما فعله (عبد الكريم ناصيف) و (حنا مينه) و (حيدر حيدر)، و (عبد الرحمن منيف) و (أحلام مستغانمي) و (جون شتاينبك).

ولم يقف الروائيون هنا عند عنايتهم بالزمان فحسب، بل أولوا المكان أيضا اهتمامهم، لإدراكهم أن الزمان والمكان هما المفعول الذي يتعدى إليه فعل الرواية، ليرصد تحولاته، أو هما الفاعل الذي يمارس فعله في الرواية في الوقت ذاته (انظر زمن الرواية ص ٤٧). ومن المعروف أن أمكنة (كالسفينة) و(حي التتلك) و (البرية)، و(السجن) و(المدينة)، كانت المسرح الذي تجري فيه أحداث بعض الروايات، فتؤثر فيها وتتأثر بها. ففي (السفينة) جرت أحداث رواية (المخطوفون) و في (حي التتلك) وقعت أحداث رواية (الولاعة) وفي (البرية) تمت ولادة (راوية) بطلة (شموس الغجر) ومنها استمدت صفاءها وصلابتها في سلوكها وعقيدتها.

وفي (السجن) وقعت حفلات التعذيب لبطلتي روايتي عبد الرحمن

منيف المدروستين. وكانت (مدن) مثل (عمورية) و (براغ) و (قسنطينة) و (باريس) و (طنجة) الفضاء المكاني الأرحب لوقائع روايات (منيف) و (مستغامي) و (محمد شكري)... الخ.

ومما هو جدير بالذكر أن كتاب الروايات -موضوع الدرس- من سوريين وعرب وعالميين كانوا ذوي أقدام راسخة في هذا الفن، فليس لأي منهم أقل من روايتين، وقد بلغت روايات بعضهم نحو ثلاثين رواية (كحنا مينة) الذي رشحه (نجيب محفوظ) ليكون الروائي العربي النوبلي الثاني.

والمعروف مثلاً أن (عبد الرحمن منيف) قد نال جائزة الإبداع العربي في الرواية في المؤتمر المخصص للرواية في القاهرة في العام ١٩٩٨. وأن الكاتبة (أحلام مستغامي) قد نالت جائزة نجيب محفوظ على روايتها "ذاكرة الجسد". ولا يمكن لنا أن نستثنين في منزلة أي روائي آخر، ممن كانوا موضوع اهتمام في كتابنا هذا.

والنظر السريع في القضايا المحورية التي دارت حولها روايات أولئك الكتاب، يفضي إلى القول إن (ناصر) اختار الكتابة عن القضية الفلسطينية التي في جوهرها تمثل أرضاً اختطفت من أصحابها، جاعلاً من الطغيان والعدوان فعلين لا يقبل بهما الناس مهما امتدا وأن (مينه) كرّس روايته للحديث عن قيمة التجربة في الحياة في نسج يجمع ما بين الفردي والجمعي، وينطوي على مسألة وطنية تتضمن الكفاح ضد فرنسا الغاصبة والمنتدبة على سورية خلال الربع الثاني من القرن العشرين. وها هو ذا (مينه) يكتب على لسان (فرح المخزومي) قائلاً: "من أراد أن لا يركع أمام الحياة عليه أن يكون قد ناضل جيداً.. عليه أن يكون قد ناضل في الميناء لا قعد في البيت" (الولاعة ص ١١٨). أما (حيدر) فقد شغلته مسألة الردّة عن العقائد اليسارية، وهزيمة زمن الأيديولوجيا، فكرّس روايته لتمجيد الثبات على المبدأ، والوفاء للعقيدة، رابطاً هذا كله بالهم الفلسطيني الذي يعانيق دوماً الهم العربي ويتفاعل معه. والدليل أن (ماجد زهوان) حبيب (راوية) قضى شهيداً مفجراً نفسه في السفارة الاسرائيلية في (قبرص). أما (سليمان كامل) فاختر الكتابة حول حرب تشرين التحريرية، ليخلد بفنّه، وبحسن نواياه، استعداد العرب للفداء والثأر، وليقول إنه من قوم إن جُرحت كرامتهم، وهدرت

حقوقهم، واستبيحت أرضهم، لا ينامون على ظلم، بل يرخصون الدماء، ويدمرون الأعداء، ليشرق في سماءهم شفق ناصع جميل. أما (وهيب سراي الدين) فقد أنجز رواية تدور حول البؤس الاجتماعي في بقعة من جنوبي ريفنا السوري. وكشف عن تحالف الاقطاع المتنفذ في الريف، مع الأغنياء في المدينة، على الفقراء والفلاحين الذين كان يمثلهم (عنيذان) و (أمه). وعلى الرغم من أن الموقف السياسي بدا خجولاً وحيياً في الرواية، فإن الكاتب لم يتوان عن أن يعلن ما نصّه: "الفلاحون، هم أصحاب الأرض الحقيقيون، وهم الملاك الأصليون، ولا يجوز أن تنهب أراضيهم، لينقلبوا أجراء فيها، فهذا ظلم اجتماعي"- (مساحة ما من العقل ص ٣٧٦).

أما الروائيون العرب، فقد كرّس (عبد الرحمن منيف)، وهو واحد منهم، همّة لمسألة (السجن السياسي) منتصراً لمبدأ حرية الرأي والتفكير، ولكرامة الإنسان وحقوقه التي أقرتها الأمم المتحدة، معرباً أساليب حكام "شرق المتوسط" المتوحشة في التعذيب والقهر والتكيد في خصومهم السياسيين، مطلقاً هذه العبارة على لسان أحد الأطباء الغربيين وقد وجهها إلى (رجب اسماعيل): "هذا واحد من شعب سجين"- (شرق المتوسط ص ١٥٣). مضيفاً إلى ملامح بطل روايته الأولى ملامح جديدة لوجه بطل روايته الثانية (عادل الخالدي) لعل أهمها: إيمانه بالحرية والديمقراطية وحق الاختلاف، وتلبسه بالإحساس بعدم اليقين بعد أن انهارت نظم، وبهتت عقائد، وشعوره بالفرح الحزين الذي يخامر الأبطال المقهورين والظافرين في الوقت نفسه.

وكان هاجس (أحلام مستغانمي) في روايتها المدروستين هنا الحديث عن تاريخ الجزائر المعاصر، مقارنة الحاضر بالماضي، ملاحظة صيرورة هذا التاريخ زمناً للفساد والبؤس والقتل والذبح الأحمق المجنون، جاعلة من (حياة) بطلة "توضي الحواس" صورة للجزائر التي تروم الاتحاد بماضيها، والاخلاص لتاريخها الثوري البهي، لذا أحببت (حياة) بطلاً من أبطال الثورة بوصفه رمزاً للإخلاص، وخانت، وهي العاقر، زوجها العميد (سي مصطفى) بوصفه رمزاً للغدر بالثورة.

أما (محمد شكري) ففي الوقت الذي كان يكتب سيرته الذاتية روائياً، كان يتحدث عن القاع الأعرق في المجتمع المغربي في النصف

الأول من القرن العشرين، من خلال إمعانه في سرد تفاصيل الصلابة والبؤس والفقر المدقع، وتركيزه على النزعة الشبقية لدى (الأنسا الساردة) دونما احتفال بالروادع والزواج، مخلصاً فسحة الحديث عن الروح، لصالح الحديث عن الجسد، في نهج حدائى تفكيكى يدخل روايتيه الاثنتين (الخبز الحافى) و (السطار) في نطاق الرواية الحدائىة، بكل سماتها وخصائصها.

أما روائىو القسم الثالث في كتابنا هذا، وهم ثلاثة: (ماركيز) و(شتاينبك) و (غولدنغ)، وكل منهم ينتمى إلى قارة: (أمريكا الجنوبية) و (أمريكا الشمالية) و (أوروبا)، فقد شغلهم مشاغل أخرى خاصة بمجتمعاتهم وفلسفاتهم، فماركيز مثلاً تحدث في روايته القصيرة عن القدر والحب واللامبالاة. وبطله (سنتياغو نصار) قتل بسبب إجماع الناس من حوله عن أي عمل يمنع ذلك الفعل..! وقتله كان جزاء خيانتة لحبيبته (فلوار ميغيل). وعليه فهو بطل سلبي جيء به ليكشف عن علاقات اجتماعية مفككة، وليرمز إلى قضية أخلاقية واضحة، هي الوفاء والاخلاص، اللذين كان القتل والموت ثمناً لازدراجهما. أما رواية (اللولة) لـ (شتاينبك) فقد كانت رواية تهمس لقرائها بمجموعة من الثنائيات، أهمها الإرادة والقدر، والطموح والقناعة، والنجاح والإخفاق، والأمن والخوف. وقد كان بطلها (كينو) منذ عثر على اللولة، صدمة، يحلم بامتلاك بندقية تمكنه من السير إلى الأمام، دون خوف (الرواية ١٠٣). لذا لم يرض بيعها بأبخص الأسعار، ولم يرض إلا بالنجاح كاملاً... إن "اللولة" عند شتاينبك كانت رمزاً لأهدافنا في الحياة، أو لمشروعنا الأكبر الذي ينبغي أن ننافح عنه بكل بسالة، رغم العقبات والأعداء.. وعليه فـ(كينو) بطل إيجابي يجسد فكرة صدامية تعلى شأن الإرادة، وتقدس معنى الطموح، وتجعل منهما الشرطين اللذين يعلو بهما الإنسان على الكائنات الأخرى...

وإذا تساءلنا عن الفكرة المحورية في رواية (رجال من ورق) لـ (غولدنغ) وجدناها تعرية الهيمنة على الإنسان الغربي، التي تمارسها السلطة المستبدة هناك، ففي هذه الرواية تخترق حرمة الذات الإنسانية، وتدمر حريتها. لذا يقف الروائى، من خلال عمله الفني هذا إلى جانب الحرية، مستنكراً موقف الدولة الحديثة التي إن شاءت، أحصت على

الناس أنفاسهم. وها هو ذا يكتب مثلاً على لسان بطل روايته: "لكن أدركت بعدئذ أن علتني ليست في الشرب وسوء حالتي ليس مرده الشراب، بل هو شيء آخر، أنني موضع مطاردة، أعني موضع تجسس، وأن عدم وضعي نهاية لتلك المسألة يخل بتوازني وأحكامي بعض الشيء" - (الرواية ١٣٠).

وبعد، فنحن إذ وقفنا في هذا التمهيد عند بعض سمات الفن الروائي الواسمة، وإذ أوجزنا بشدة الحديث عن قسمات الروايات المدروسة، وهواجس كتابها، وأبطالها، لم نشأ إلا أن نقدم مفتتحاً مختصراً يُقيم بعض الصوى على دروب القراءة، ويضيء بعض الشموع للسير في النفق. وذلك بعد أن بسطنا في المقدمة شيئاً من منطلقات إجرائنا النقدي ومرتكزاته.



القسم الأول

« روائيون وروايات سورية »

- ١- عبد الكريم ناصيف في روايته: "المخطوفون"
- ٢- حنا مينه في روايته: "الولاعة"
- ٣- حيدر حيدر في روايته: "شمس الفجر"
- ٤- سليمان كامل في روايته: "شفق على الزمن العربي"
- ٥- وهيب سـراي الدين في روايته: "مساحة ما من العقل"

oo

عبد الكريم ناصيف في

« المخطوفون »

"ما أُعْجِبَ الطُّغْيَان... يستطيع أن يفعل كلَّ شيءٍ ما عدا قبول الناس به"

(المخطوفون ص ١٦٨)

كثيرة هي الروايات التي تناولت قضايا كبرى في التاريخ لتخلدها في محراب الفن، فقد كتب الروسي (ليف تولستوي)، بعد أن درس آلاف الوثائق والملفات عن هزيمة (نابليون)، رواية "الحرب والسلام". وكتب الياباني (ماسيوجي أبيوس) رواية "المطر الأسود" مؤرخاً بها، فنياً، لإلقاء القنبلة الذرية على (هيروشيما). وفي أدبنا العربي أنشأ (نجيب محفوظ) رواية "كفاح طيبة" ليؤرخ، بالأدب، للنضال المصري ضد المحتل الإنكليزي والحاكم التركي في (مصر). وكذلك ألف (حنا مينه) رواية "المرصد" التي رصد فيها ملامح من حرب تشرين التحريرية، وفعل الشيء ذاته الدكتور (عبد السلام العجيلي) في روايته "أزاهير تشرين المدمّة"، وأقام الروائي (بحيى خليف) روايته "تشيد الحياة" حول حرب لبنان عام ١٩٨٢ بين القوات الاسرائيلية وقوات الثورة الفلسطينية، راصدا مسائل السلب والإيجاب فيها... الخ

وتلك الروايات تنقل لنا الواقع السياسي والتاريخي من العالم اليومي إلى عالم الخيال، في موازاة فنية يتوخى منها أن تقنع القارئ وتمتعه... وفيها تنزل الأحداث الخيالية من منبع الإلهام مشابهة للأحداث الواقعية، أقول مشابهة ولا أقول مطابقة، فمثل تلك الأعمال، في الوقت الذي تنزرع على الوقائع والأخبار والمصائر، تتحرف عنها إنحرافاً يغدّ من أخص خصائص الفن، ومن أعظم معانيه، ومن أدعى متطلباته... ولكن هذا الانحراف، لا يسوغ، بحال من الأحوال، أن يهبط ممجوجاً من ذاكرة الجماعة التي تعيش، أو عاشت الحدث، أو يتخلّق مجافياً لاحتمال والممكن، ومتمرداً على قواعد اللعبة الفنية التي لا يمكن

أن تكون قواعد جامدة يوما ما...

والكاتب (عبد الكريم ناصيف) من أدري الناس بقواعد اللعبة الفنية في اعتقادي، وقد سبقت له إسهامات طيبة في ميدان الترجمة الفكرية والترجمة الأدبية، فقد ترجم من الكتب الثقافية الاقتصاد البشري، والإبداع- نصوص مختارة، وأطفالنا -كيف نفهمهم، وترجم من الروايات العالمية، "موسم الفوضى" لـ (وول سوينكا)، و "رجال من ورق" لـ (وليم غولدنغ)، وروايتي "أطفال منتصف الليل"، و "العار" لـ (سلمان رشدي)... وألف أيضا من الروايات "الحلقة المفرغة" و "المد والجزر" و "العشق والثورة" و "البحث عن نجم القطب" وروايته هذه "المخطوفون" الصادرة في دمشق في العام ١٩٩١.

ومع "المخطوفون" نحن أمام رواية تاريخية نوثيقية تتحدث، بالرمز القريب الشفاف، عن القضية الفلسطينية، وأمام رواية تحمل رؤية تتمثل برسالة، أو أكثر، بثها الكاتب إلى القارئ العربي، وأمام رواية عربية أصيلة حالفها نجاح كبير، وبدا المؤلف فيها وقد استخدم "تقنيات" جديدة سنوليها الحديث في حينه...

و"المخطوفون" تتحدث عن سفينة كبيرة بل قل "عمارة" بل "بلاد" بأسرها، أبحرت من شاطئها باتجاه شاطئ آخر، نفهم من مجريات الأحداث وأقوال الناس في السفينة أنه شاطئ القانون والنظام (الرواية ص ١٨). أو شاطئ الحق والحرية، هذا الذي شرب نخبه الركاب ذات مرة (الرواية ص ٥٥)، إنها سفينة تتجه إلى أرض الحق والمساواة والعدل (ص ١٩).

ومنذ الفصل الأول من الرواية يُرهِصُ المؤلف بأن أمرا خطيرا ينتظر هذه السفينة التي دعاها بـ "قاهرة البحار" فهناك مسحة حزن اعتدت قبطانها (غالي بابا)، ثم إن البحر غدار...! وهو يحمل مفاجآت، وقبطانها كان يخشى المجهول، (الرواية ص ٩). وبالتالي فإن أحداثا خطيرة، أو مصيرا كنييا يترصدها... ويبدو الإرهاص بالآتي الخطير أكثر وضوحا حين يصعد السندباد البحري إليها مع نهاية الفصل الأول، فهذا السندباد، وهو رمز الشؤم دوما، يعني أن مأساة ستحل بالسفينة، التي قد تتحطم...!

ويمضي الكاتب ببراعة ممتازة، وبأداء طيب، مقدما شخصيات الرواية كلها تقريبا منذ الفصل الأول، فـ(غالي بابا) هو القبطان الجميل والشجاع والذكي والأمر والنهي، وهو بطل السفينة والرواية معا.

ومن خلال جولة لهذا الرّبان الأبوي على ركاب سفينته نتعرف مساعد القبطان (رستم الغطاس)، هذا الرجل الذي يملك إرادة فولاذية، وقدرة على

التحمل والعمل بلا كلل أو ملل.. ويشعرنا الكاتب بموقف صعب متوقع ينتظر المساعد البطل حين يقول فيه:

"إنه لا يعرف الخضوع أو المصالحة". وقد كان فعلاً كذلك، إذ رفض المصالحة أو الخضوع لإرادة الخاطفين، رغم صلبهم له على سطح السفينة، عندما طلبوا منه الاعتراف بأنهم هم قادة السفينة وأصحابها الحقيقيون...!

ويمضي القبطان، فيمرُّ على مضيفته (دارية) التي يلتقي عندها الشاعر (هايل أبو سنام) والمحامية (رشيدة الباز) هذه التي ستصبح، فيما بعد، محظية لزعيم المختطفين (بن جدعون).

ويقدم الروائي لنا فتاة تدعى (سماح الصوص) لها أخ يدعى (ليون) أصغر منها عمراً. وتتعرف (سماح) على شاب اسمه (حازم عجان الحديد)، وتحبه وتزوجه لليلة واحدة فقط. و (حازم) هذا هو الذي سيعاني ما عاناه القبطان (غالي بابا) في زنانات المجرمين القراصنة في قعر الباخرة، ولكنه جلب للرواية ليمثل الوجه المناقض لوجه القبطان، والصورة المعاكسة، إذ شكلاً ثنائية (التخاذل/ الصمود).

ونلتقي بالفصل الأول أيضاً مهندساً معمارياً يدعى (زيد شيخ الشباب) وقد كان مسافراً في السفينة، بالإضافة إلى راع للغنم اسمه (عوض الشاوي)، ومسيق له وجار يعمل فلاحاً، وقرينته قرب قرينته، ويدعى (مصباح المرزبان).

وفي إحدى المقصورات كان ثمة عروس وعريس جاءا يقضيان شهر العسل على ظهر (قاهرة البحار)، وهما العروس (كلثوم) والعريس (ضرغام)...

ويتهيء الفصل الأول بصعود السندباد، ومعه حفيدته (زين) إلى السفينة، وقد كان من ركابها الأصليين، ولكنه تأخر قليلاً فلحق بهم، بقارب خاص. وقد استغل الكاتب وجود السندباد لأمرين اثنين، أولهما ليقول لنا: إن صعوده إلى السفينة كان نذير شوم كما هي العادة، وهذا ما حدثت به بعض النسوة... وثانيهما ليرمز به إلى الماضي الذي يمكن أن يقدم لنا العبر والدروس... وقد سخر السندباد حقاً لهذين الأمرين، وذلك من خلال وجوده أولاً، ومن خلال القصص القصيرة التي كان يرويها للصبي ثانياً، والتي كانت تنذر بشيء يشاكلها، سيأتي بعدها... فكانت الرواية تبدو كأنها تتمرأ في مرآة كل قصة يرويها السندباد، فترى ذاتها، أو بعض أحداثها ومصائرهما، وقد صغرت أو رمزت، أو أرصدت...

وإذا كان السندباد هو الماضي الممتد فينا- كما يقول الكاتب، من ركاب

الباخرة الأصلاء، فإن رُكَّاباً دخلاء اعتلوا ظهر (قاهرة البحار)، طالعين من وسط عاصفة، طالبين النجدة من القبطان (غالي بابا)... وكان هؤلاء الدخلاء الغرباء أربعين رجلاً تحملهم زوارق أربعة.

وقد مهد الكاتب، كما أشرنا، لكل حدث عظيم سيقع في هذه الرحلة البحرية، بأقصوصة يحكيها السندباد البحري توحى بأن شيئاً مشابهاً سيحدث، فالسندباد مثلاً يتحدث في الصفحة (٧٤) عن اختطاف القروء لسفينة كان يركبها، وعن إيقاع القروء الأهوال بالسفينة وبركابها، وذلك تمهيداً لخطف الغرباء سفينة (قاهرة البحار)، الذي حلّ فعلاً...! فقد كان أولئك الغرباء يثيرون استغراب كل ركَّاب السفينة، وذلك لتصرفاتهم المستهجنة، التي تتم على سلوكهم العدواني؛ فقد بدأوا بالتحرش أولاً بالناس، وضربوا صبيّاً تلصص عليهم... ثم أغاضوا (سماع) و (حازم) اللذين صاروا على وشك أن يصبحوا زوجين، دون ذنب اقترفاه، ثم منعوا (عوض الشاوي) من العزف على نايه.. ولما التقى زعيمهم (بن جدعون) بالشاعر (هايل أبو سنام) دار بينهما حوار عرفنا منه أننا أمام رمزين لقومين مختلفين: (هايل) رمز للعرب - أهل الكلام والغناء والشعر وفقه اللغة وما شاكل ذلك... و (بن جدعون) رمز لقوم يقولون عن أنفسهم: "نحن النخبة في هذا العالم، نحن الصفوة عند الله". وبعبارة أخرى: "إنهم شعب الله المختار".

ومن هنا بدأت الخيوط الروائية تشبك بالخيوط السياسية، وبدأ الحلم يعانق الواقع، وطفقت أحداث وأقوال وأفعال وحوارات ترتسم على ظهر السفينة، لتؤرخ، فنياً، للقضية الفلسطينية، أو للقضية العربية بأسرها... فقد استباحث العصابة، التي تزعم عن ذاتها "أنها الصفوة عند الله"، السفينة، إثر حادثة مفتعلة ومبنيته في مشرب السفينة ضربت فيها المضيفة (دارية) أحد العناصر المتعجرفة من العصابة، بعد استفزاز صارخ...! واختطفوا قبطانها (غالي بابا) وراحوا يتخربصون قائلين:

إن السفينة سفينتهم...! "وحين قال لهم القبطان الأصيل (غالي بابا): هذه سفينتنا - (أو أرضنا لافرق) أباً عن جد، وأمس جنتم أنتم، أنا نفسي أنقذتكم من العاصفة، لولاي لهلكتم في اليم، فهل يكون هذا جزاء الإحسان؟. يجيبه القبطان المزيف وزعيم القراصنة الخاطفين - (بن جدعون): "دعك من هذا الهراء.. السفينة 'وعدتنا بها، واليوم يتحقق الوعد' - (الرواية ص ٨٨). وعندما يقول (غالي بابا): هذه جريمة، قرصنة، خطف مفضوح، يأمر (بن جدعون) جنوده بإبعاده قائلا: "ليكن ذلك أيها القبطان... قرصنة، خطف، سمها ما شئت، المهم أن تصبح

السفينة لنا، المهم أن تعترفوا بذلك، وإلى أن يتم هذا، أنتم مخطوفون"-(ص ٨٨).
والحقيقة أن هذا العقوق واللوم قد تَصَلَّأ في نفوس من يزعمون عن أنفسهم أنهم "النخبة أو الصفوة المختارة" منذ أزمان سحيقة...! وقد أشار إلى ذلك الكاتب (أبو حيَّان التوحيدى) (٤٠٠هـ) في قصة له لطيفة تتحدث عن مجوسي ويهودي، أحسن الأول إلى الثاني، وهما في الصحراء، فأركبه على بغلته، بعد أن أطعمه زاده، وسقاه ماءه، فلما ملك اليهودي بغلة المجوسي، نخزها وذهب بها بعيداً، تاركاً المجوسي وحيداً في الصحراء يمشي على ظلع، وقد بهر وانحسر...!
وحين سأل المجوسي اليهودي بعدئذ ما الذي دعاه أن يفعل ما فعل، قال له: "اعتقاد نشأت عليه ومذهب تربيئت به وصار مألوفاً معتاداً كالجبلة.. اقتداء بالأباء والأجداد والمعلمين من أهل ديني ومن أهل مذهبي..." (الإقناع والموانسة ١٥٧/٢).

وتمضي الأحداث على ظهر السفينة، وتمر الوقائع، فيعاني ركابها الأهوال من تلك الجريمة، وهي أهوال تشبه ما يعانيه اليوم أهل الضفة والقطاع من تنكيل وقهر وتعذيب وعسف وتكسير للعظام، على أيدي أحفاد (بن غوريون)، الذين يقابلهم في الرواية أعوان (بن جدعون). والمشكلة الصوتية هنا موحية دون ريب.

فبعد أن اعتقل أولئك (غالي بابا) ووضعوه في زنزانة، وبعد ممارسات لهم لا تطاق، ثارت ثائرة السفينة، وسار فيها الناس هاتفين، الموت للقراصنة، الموت للغزاة، وذلك بتوجيه من مساعد القبطان (رستم الغطاس) وثلة معه... فما كان من الخاطفين إلا أن نكلوا بالركاب، وعذبوهم أيّ تعذيب. وعندما لم يذعنوا للأوامر ولم يمثلوا لها، أوقع المجرمون فيهم مذبة بشعة تذكرنا بمذابح (دير ياسين) و (قبية) قتلوا فيها / ٩٢٤ / قتيلاً، ثم مضوا يواجهونهم بسياسية التجويع والإذلال، فمارسوا وحشية فظيعة يندى لها جبين الإنسانية خجلاً. فقد اعتدوا على العروس (كلثوم) أمام عريسها (ضرغام)، بعد أن أشبعوه لكماً ورفساً وضرباً، فطاش صوابه، وزاغ عقله، وأصيب بانفصام في شخصيته.. ثم صلبوا مساعد القبطان (رستم الغطاس) العقل الموجه للمنتفضين.. ولما جاء (حازم) حبيب (سماح) لينقذه، ابتلعه هوة سحيقة أودت به إلى زنزانة، مجاورة لزنزانة (غالي بابا)، ذاق فيها الأمرين، تماماً كما ذاق (غالي بابا) المصير ذاته...! وتتابع فظائع الخاطفين، وتعاطم طغيانهم، فخصوا الفتى (ليون) أخا (سماح)، الذي كان قد قتل واحداً منهم.. وصاروا، فيما بعد، يأخذون أخته إلى عند (موسى

بن دهمان) مساعد الزعيم (بن جدعون) ليجلاها، ثم يقضي وطره منها بعدنذ في سادية جنسيّة مجنونة...!

أما (عوض الشاوي) فقد كوا له شفّتيه...! و (مصباح المزربان) صلموا له أذنيه... لا لشيء إلا لأنّ الأول كان يعزف على نايه معزوفة حزينة، ولأنّ الثاني كان يغني بقربه أغنية وطنية تتسجم مع أنغام جاره (عوض)...!

ولم تتجّ المحامية (رشيقة الباز) من مصير بانس أيضا، فتلك المدافعة عن حقوق الركاب وحياتهم، والتي صنعت من ذاتها وكيلة للمرافعة والمحاجة عند (بن جدعون)، حوالها هذا المجرم وأتباعه إلى محظبة لدى القبطان المعتدي، لا همّ لها سوى تسبيحه وتمجيده، وإرضاء نزوانه، وذلك بعد أن مارسوا عليها أصنافا من عمليات غسل الدماغ والمعالجات النفسية والجسدية العجيبة....!

إن قراءة رواية "المخطوفون" للروائي (عبد الكريم باصيف) لتذكرنا برواية "السفينة" لـ (جبرا إبراهيم جبرا) فكلتا الروائيتين تتحدثان عن رحلة بحرية تقوم بها سفينة في عرض البحر...

وقد شكل هذا الخيار لكلا الروائيين (ناصيف) و (جبرا) مازفا، نسبيا، وذلك لضيق المكان الروائي، وقصر الزمن الذي يمكن أن تمضيه سفينة على سطح اليم، مما لا يتيح كثيرا من أشكال التطوير للشخصيات، أو تنوعا للأحداث والوقائع، ولهذا كان لامناص من التغلب على هذا المازق بمحاولات السبطرة على التكنيك الروائي بذكاء وبراعة.. وقد حدث هذا فعلا في ذينك الأثرين على حد سواء...

ولكن الفرق بين الروائيتين هو أن رواية (جبرا): "السفينة" لم تفصح عن موضوعها ببسر وسهولة (انظر المغامرة الروائية لجورج سالم ١٨٥-١٩٢ والرواية في الأدب الفلسطيني لأحمد مطر ٢١٩-٢٢٨)، في حين جاءت رواية الكاتب (ناصيف) غير محتاجة إلى عناء كبير لفهم مرامي الكاتب فيها، فرسالته، أو رسائله إلى القراء واضحة، ورموزه شائعة..

وقد بدا أنّ الكاتب لم يقنع بذلك، فأضاف مقدمات قصيرة لكل فصل، بدءا من الفصل الثالث، تشرح ما يحيل إليه الفصل تقريبا، لتأكيد أن روايته هذه، هي تاريخ للقضية الفلسطينية، ومن أشكال ذلك قوله في تمهيد للفصل الثالث: "وقد أثارت حملة العنف الجديدة التي أعلنها اسحق رابين والقائمة على أساس تحطيم

وتكبير عظام الفلسطينيين مناخا من الاستياء العام، وأسفرت هذه الحملة عن جرح عدد كبير من المواطنين الفلسطينيين. وبلغ عدد الذين غولجوا في أحد مشافي غزة من الكسور الناجمة عن استخدام سياسة العصي والهراوات من قبل سلطات الاحتلال حوالي ٢٠٠ شخص، وذلك خلال ٤٨ ساعة فقط.. الخ" (ص ٦٥).

ومن أشكال الرموز الشافة أيضاً، أن السفينة المبحرة هي "عمارة" أو "بلاد" وهي بلاد مسلوقة، أو مخطوفة في النهاية، إنها الأرض العربية السليبية... والقبطان ليس قبطانا حقيقيا، أو عاديا، بل هو زعيم شعب وقائد أمة، إنه - حسب عبارة الروائي- "لا يشعر بالزهو لأنه قائد هذه السفينة- العمارة- البلاد- بل لمسؤولية ذات صفات تاريخية، تجعله، إن أفلح، يدخل التاريخ من أوسع أبوابه"- (ص ١١). فهل يعقل أن يدخل التاريخ قائد سفينة عادية ترحل من ميناء إلى ميناء؟ لا شك أننا أمام سفينة خاصة، سفينة روائية رامزة، وقد خطفت أيضاً من أعداء محددين معروفين..

وأهداف الخاطفين وقاندهم (بن جدعون) واضحة وضوح الشمس، فعندما سألت المحامية (رشيقة الباز) مساعد زعيم الخاطفين: "ما الذي تريدونه منا؟" أجابها: "أجسادكم... ونفوسكم... وأحلامكم، بل لا بد من قتل نفوسكم وأجسادكم معا فلا يبقى لكم أثر!". وعندما قالت المحامية باستغراب: "نفوسنا وأجسادنا.. إبادة إذن" أجابها (موسى بن دهمان): "بالضبط أيتها المرأة، فكل ما نريده ركاب بلا سفينة، لسفينة بلا ركاب...!" ومن هنا، فهذا الحوار قد أدى غرضا روائيا واضحا، هو توثيق مقولات الأعداء، وتجسيدها في عمل فني، وتوثيق أفعالهم أيضا التي مرت بنا نماذج منها قبل قليل.. وربما لا يشكل هذا المسعى اليوم جديدا عند الأجيال المعاصرة، ولكنه، دون ريب، سيشكل في قابل الأيام نقشا لا يمحي، نقشا روائيا لأعمال معتدين غاشمين تقروءه الأجيال اللاحقة، ولا تتساه، فاعداؤنا يريدون أرضا بلا سكان، لسكان بلا أرض، كما يزعمون.

أما الرؤية الثانية، أو الرسالة الثانية، التي يؤدّ الروائي أن يرسلها إلى قارنه المعاصر والأتى، فتتجسد في موقف القبطان (غالي بابا)، هذا الذي كان بطلا نموذجيا في الثبات على المبدأ، ولم يتغير شعرة واحدة، رغم السجن والعذاب والمرض والمعاناة التي لا توصف فقد وصفه (حازم عجان الحديد) لـ (زيد شيخ الشباب) قائلا: "شعرة واحدة لم يتغير... صحيح أن جسمه مريض يعتره العلل والأمراض من كل جانب إلا أن الصحيح أن روياء ما تزال واضحة يا زيد،

عقله يعمل بكامل قواه ونشاطه، وموقفه ما يزال ثابتاً لا يتزعزع". ويردّ (زيد شيخ الشباب) على (حازم) بقوله: "لابأس ... لا بأس.. يا حازم المهم دانما هو الجوهر، وغالي بابا هو الجوهر ... نحن كلنا عرضّ يزول ... يتحول.. يتغير.. يتبدل.. لكن المهم أن يبقى الجوهر جوهرأ لا يمسه التغيير أفهممت يا حازم". (الرواية ص ٢٨٢).

ورسالة الكاتب الثالثة، في اعتقادي، هي أن البغي لا يدوم، والطغيان يقود إلى الانتقام... وقد انتهت الرحلة البحرية بارتطام السفينة بصخور صلبة، فتصدّعت وبدأت تغرق، وعندها عاد الركاب إلى صوابهم، وأفاقوا بسبب الصدمة، في حين سقط (بن جدعون) وصحبه أرضاً، فراح الركاب، وقد تحولوا إلى كتلة انتقام، بكل ما فيها من هول يدوسون القراصنة بأرجلهم، ويمزقونهم بأظفارهم، فقد كانوا عصابة "حولت أحلامهم إلى فتات، حياتهم إلى جحيم، سفينتهم إلى حطام". (٣٠٩).

وبعد أن وقع الانتقام والظفر، نجا الركاب بأنفسهم بواسطة قوارب النجاة المعلقة على جانبي السفينة.

والرسالة الرابعة للكاتب تحكي لنا أهمية التفاؤل، وتستكر اليأس والتخاذل، فمن بين السطور نقرأ أن النصر حليف الصابرين، والوصول إلى الشاطئ الآخر غير مستحيل، والنجاة موثوقة.. وقد ظهر ذلك واضحاً في عبارة السندباد- رمز الماضي الذي به نعتبر - التي قالها لحفيده (زين) وهي: "وهل يساورك الشك يا زين في أننا سنصل إلى برّ الأمان؟" (الرواية ص ٣١٠). وربما كانت هذه العبارة الأخيرة في الرواية هي التي حدثت بالدكتور (محمد توفيق البجيرمي) ليقول: "هذه رواية ملحمية بأسلوب واقعي ليست فيها خوارق الملاحم ومبالغاتها، وفيها نبوءة تتحقق، رغم أن كل شيء كان ضدها، ويشير إلى توقعات معاكسة لها على طول الخط" (مقدمة الرواية ص ٥) ومن الجدير بالذكر أن الكاتب فرغ من كتابة روايته في خريف عام ١٩٨٧، وهو العام الذي انطلقت فيه الانتفاضة..

تلك هي رسائل الكاتب إلى قرائه، وإذا صغناها، على نحو آخر، قلنا: هي التوثيق للواقع التاريخي الراهن، والدعوة إلى الصمود في وجه الطغاة والبغاة، والتفاؤل بالنصر القادم، واليقين بالوصول إلى برّ الأمان، شرط الصمود والصبر وصفاء الرؤية.

والحق أن هذه الرؤى، الجديرة بالكتابة، لم تكن، في هذا الأثر الفني

المصوغ بعناية، عاريةً من أثوابها الجميلة، أو عاطلة من أغلفتها الفنية التي تجعلها مقبولة مستساغة.

ومن أسباب الاستساغة أن الكاتب كان ممسكاً بعنان جواده الإبداعي، ملماً بتفاصيل كل الأحداث التي ستأتي، مُتصرِّفاً تصرفاً الروائي العالم بكل شيء، دون أن ينعكس علمه هذا ملامح مستكرهة، أو وقائع مفاجئة.. وقد حقق (ناصيف) في أثره الفني هذا شرط المؤلف الجيد الذي قال (إدغار آلان بو) فيه: "إنه من يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول" (قضايا الرواية الحديثة ص ٢٦١). والإمساك بخيوط الرواية بتدبير جعل الأحداث تتالي بعد مبهذات وإرصادات تأخذ بيد القارئ شيئاً فشيئاً، وهو يسير في دهاليز العمل الروائي، فقد كان الكاتب يرهص بأحداث قصته حدثاً حدثاً، ويجعلنا نتوقع أن أمراً ما سيحصل، على هذا النحو أو ذاك، فيحصل فعلاً..! فمنذ مطلع الرواية توقعنا أن سوءاً سيلحق بـ(غالي بابا)، لأنه كان يخشى المجهول، ولأن مسحة حزن مرت بنفسه، ووقع هذا. وتوقعنا أيضاً أن (رستم الغطاس) - مساعد القبطان قد يقتل، وذلك لأنَّ القبطان، في جولته على الركاب، قال له، مازحاً: "قتلت رستم وربَّ الكعبة" والذي وقع هو أن (رستم) صُلِبَ حيّاً، أولاً، ولم بهادن أعداءه، ولم يستسلم لطلباتهم، فقذف به في قاع البحر ليتلقاه سمك قرشٍ فاغرٍ فاه...!

٣٥

وليكون من غطسه في اليم تناغماً مع اسمه (الغطاس)، هذا الذي لم يختره الكاتب اختياراً عابثاً، كما لم يختار أسماء الشخصيات الأخرى أيضاً عبثاً - كما سنرى.

وكذلك لم تكن عبارة (سماح) التي وجهتها إلى (زيد شيخ الشباب) مجانية، فقد قالت له في أول تعارف بينهما: "كان ينبغي أن يسميك أهلك زيدان" فأجابها: "لماذا يا أنستي؟" قالت: "كنت ستعيد تلك الشخصية المتميزة في تغريبة بني هلال. زيدان شيخ الشباب ذاك الذي كان يدين له شباب بني هلال كلهم بالطاعة والخضوع" - (الرواية ص ٢٨). وفعلاً صار (زيد شيخ الشباب) زعيم شباب السفينة وركابها، قادم نضالهم ضد الخاطفين، ودانوا له جميعاً بالطاعة والخضوع... والشيء ذاته يصدق على قولة (سماح) لـ(حازم) في مطلع الرواية: "مصير بانس" - (ص ٢١). فهي عبارة تناغمت تناغماً عجيباً مع ما آل إليه (حازم) من مصير بانس على أيدي عصابة (بن جدعون).

وسبق لنا أن ذكرنا ما كان ينتفع به الكاتب من حكايات يجريها على لسان

(السندباد) مههداً بها لأحداث ستأتي. وقد حكى (السندباد) حوالي عشر حكايات كانت كل واحدة منهن تمثل موقفاً مصغراً لموقف مكبر ستمر به السفينة وركابها.. والحقيقة أن مبدأ القصة داخل الآفة مبدأ معمول به منذ زمن بعيد في التأليف المسرحي والروائي معاً، ونجد أمثلة له في (أسطورة أوديب)، وفي مسرحية (هاملت) لـ (شكسبير)، وفيه يقع تلخيص للقصة أو لجزء منها عن طريق قصة أخرى، على نحو يمكن أن نسميه "الإرصاد"، يقول (جان ريكاردو) في هذا الصدد: "بما أن القصة معروفة في خطوطها الأساسية قبل أن يمسّ القلم الورق، أفليس مغزياً أن نحققها في نقطة من مجراها بمقطع يكون خلاصة لها. إذك يجري التنازع بين القصة وخلصتها ذاتها. ومثل هذا الإثراء السردى يرجع إلى زمن بعيد وقد استخدمه إدغار بو "قضايا الرواية الحديثة ص ٢٦٣).

أن إساغة الأثر الذي بين أيدينا لم تكن مقصورة على تلك الإرهافات أو الإرسادات، التي ذكرنا نماذج منها، لا كلها، بل امتدت إلى اختيار الأسماء والشخصيات في الرواية، سواء كانت شخصيات مخطوفة أو خاطفة.. فبشيء من حسن التأني، ولطف النظر، يجد الدارس أن كل اسم حمل سهماً من سيماء مسماه، فالمخطوفون هم: (غالي بابا) القبطان الذي، بتحريف بسيط، يصبح (علي بابا) (انظر مجلة المعرفة - دمشق العدد ٣٤٠). وهو اسم يذكرنا بـ (علي بابا والأربعين حرامي) علي نحو من الأنحاء، وخاصة أن عدد الخاطفين في الرواية هو أربعون (حرامياً). و (رستم الغطاس) مساعد القبطان، الذي لا يعرف المهادنة والمصالحة، صلب ثم قذف به حياً في ماء البحر ليغطس فيه. واسم (رستم) يذكرنا بقائد الفرس (رستم) المقتول في (القادسية). وبما أن اسمهما واحد، فمصيرهما كان واحداً...!

أما (حازم عجّان الحديد)، فقد كان حازماً حقاً، وماضيه يؤكد ذلك، فجده كان يعجن الحديد بيديه! وهو في (الافنية) أراد أن يعيد أمجاد جده، فهبّ لإنقاذ مساعد القبطان قبل الموت، فلاقى المصير الذي أشرنا إليه من قبل.. ولكن (حازم) - هذا الشخص الوحيد الذي طرأ عليه تغير وتبدل - تخاذل ولم يصمد في سجنه لألوان العذاب التي سامه إياها الأعداء، فشكّل بذلك الصورة المناقضة لصورة القبطان (غالي بابا).. ومع تغير (حازم)، وخروجه من السجن، تغير في عينيه كل شيء، وذلك نحو الأسوأ، تغير طعم الويسكي، وتغير الناس، وكادوا لا يعرفونه، وحتى (سماح) و (ليون) أيضاً لم يتعرفاه إلا بعد لأي... و(سماح) هذه، حبيبة (حازم) وزوجته لليلة واحدة، نسبها الكاتب إلى آل (الصوص) لأن

مصيرها كان يستمد من الصوص ضعفه وخوفه وخنوعه...

وبما أن حرف الحاء، من زاوية أخرى، يجمع بين (حازم) و(سماح) أتيج للحب أن يحويهما في حماءه!!

وقريب من هذه العلائق، يقع المرء على علائق واضحة بين (عوض (الشاوي)- الراعي ذي الظل الخفيف، وبين اسمه، فهو راع، وساذج سذاجة (الشاوي)، ومبهور بكل ما يراه أو يشعر به في هذه السفينة، التي تعدّ ثمرة من ثمرات التكنولوجيا المعاصرة. وقد كانت تتذّ عن ذاك الراعي عبارات رانقة مائعة أسرة ترسم على شفاه القراء ابتسامات جميلة تخفف من وطء الجدية والعنف في مجرى الأحداث، في الوقت الذي تصوغ إحساساً بالتعاطف مع براءة (عوض) وطيبته... ومن هذا القبيل مثلاً قوله لجاره (مصباح المرزبان) إثر العاصفة التي ألمت بالسفينة: "ملعون الوالدين يا مصباح!! ورطت نفسك وورطتني معك! والله قلت ما تطلع علينا الشمس". وحين يقول له (مصباح): "أنت خوآف يا عوض.. وهذا أنت بخير"، يرد عوض: "حق يا خوي.. أولي ما أكثر ما خفت البارحة!! كل مرة تطلع بها السفينة فوق الموج أقول ولّيت يا عوض!! ولّيت يا ملعون الوالدين!!" - (الرواية ص ٧٠).

وكذلك فإن اسم (قاهرة البحار) هو اسم يحمل إحياء بأن المسمّى، أو من برمّز إليه، سيقهر الأعداء على أرض الواقع، وسينتصر عليهم مهما طال الليل وامتد البغي. وقد أشار إلى ذلك قبلنا الدكتور البجيرمي في مقدمته للرواية. ويقابل هذا الاسم "ذات الأبواق" وهو الاسم الذي أطلقه (بن جدعون) على السفينة.. فيما بعد، ليحكي اعتماد (إسرائيل) على أبواق الدعاية للتضليل والخداع، وهو أمر واقع فعلاً.

أما أسماء الخاطفين، فلم نعرف منها سوى اثنين فقط هما: (بن جدعون) المحرّف ببساطة عن (بن غوريون) رئيس وزراء (إسرائيل) الأسبق، فنغما الكلمتين متشابهان جدّاً، تماماً كتشابه نغمي كلمتي (موسى بن دهمان) و (موشي دايان). فالأول مساعد القبطان المعتدي، والثاني وزير دفاع إسرائيل منذ العام ١٩٦٧، ولسنوات بعدها... ولكي لا يبقى أي شك لدى القارئ في إحالة الاسم الروائي إلى الاسم الواقعي، قدّم الكاتب (موسى بن دهمان) على أنه أعور العين، تماماً مثل وزير الدفاع الإسرائيلي (موشى دايان) الميت منذ سنوات، فهو يقول عن (بن دهمان): "موسى.. أنت يا موسى.. صاح بن جدعون بأعلى صوته، فدخل الرجل الذي كان القبطان يراه برفقة بن جدعون دانماً: متوسط القامة،

دقيق العظام، حنطي البشرة، على عينه اليسرى عصابة سوداء تغطيها كيلا يرى الناس المحجر الخاوي.. إنه موسى الدهمان" - (الرواية ص ١١٣-١١٤).

أما الأدوار التي رسمت لكل من ركاب السفينة، فقد برز منها دوران هامان، هما دور القبطان (غالي بابا) الذي بقي صامداً، ولم يعترف بجريمة الخطف، ورفض أن يوقع على تنازله عن قيادة السفينة، وعلى تحويله إلى شكل بلا مضمون، أو إلى صورة لاحقة، رغم كل أصناف العذاب والقهر والتكيد والالام التي تعرض لها، وبقي يتمتع بسلامة الحديس، ونقاء الرؤية.. أما (حازم) فإنه ضعف وهوى، ومات، فعلاً، رغم بقائه، حياً، شكلاً..! وعندما خرج من زنزاقته، وجد كل شيء تغير وتبدل، كما أسلفنا، حتى عروسه (سماح) تحولت إلى جسد لأروح فيه.. بل إلى أداة لمتعة (بن دهمان)!!... فهل يمكن أن نفهم من هذا أنه كان عقوبة غير مباشرة لتخاذل (حازم) أمام جيروت الخصم وطغيانه؟!

ووزعت أدوار الرجال الآخر بتدبر وحذق لنقول أشياء أخرى، بما وقع لها، وما أوقع بها.. فقد مثل (ليون) الفتى اليافع جيل المستقبل الذي يخشاه العدو، ولا يريد له أن يتنازل، لذا قتل الرجولة فيه، وخصاه، لينام ذاك العدو قرير العين..! وهذا أمر يذكرنا بالهاجس الديموغرافي الذي كان يقض مضاجع رئيسة وزراء (إسرائيل) الراحلة (غولدا مائير)، التي لم تكن تنام في الليل بسببه!

وشكل تشويه الراعي (عوض الشاوي) الطبيب البريء، الذي كان يعزف لحناً شرقياً حزينا، ربما يعود إلى عهد أكاد وأشور، شكل تشويهاً لكل الطيبة والبراءة، وقضاء على كل طرب أو عزف أو نغم، وذلك في الوقت الذي قرر فيه القراصنة الخاطفون أن تختلط الأمور على (مصباح المرزبان)، فصلموا له أذنيه! فاختلف عليه الحابل بالنابل، ولم يعد يميزها، ولا يعرف مصادرها، وصار يرى إلى ذاته، وقد طغى عليها القبح واستباحها... ولاغرو، فكما كان الأعداء أعداء للغناء والطرب، كانوا أعداء للخير والجمال، وأعداء للحق والقانون اللذين مثلتهما المحامية (رشيقة الباز)، التي نصبت نفسها محامية للدفاع عن تلك القيم، فحولها أعوان (بن جدعون) إلى محظية لديه، لنقول لنا، من بعيد بعيد، أن القانون والنظام والعدل قد صارت تدهن زعيم العصابة، في الرواية، تماماً كما يدهن ممثلو الحق والعدل والنظام الدولي اليوم زعماء (إسرائيل)، في الواقع، فهم يسكتون على تصرفاتهم البشعة ضد الشعب الفلسطيني الأعزل إلا من حقه وإراداته الصلبة، وإبائه المنقطع النظير.. والحقيقة أن الكاتب لم يصرح لنا بكل تلك المعاني، ولكننا نحن الذين أردنا أن نؤول رموز روايته على هذا النحو.

وهو تأويلٌ نزع أنه يملك قدراً من الإقناع، لأن سياق الأحداث يوحي به، دون أن يكشف عنه بالشكل الممجوج الممل.. وهذا سرٌّ من أسرار الإجابة في بث الروى في أي أثر فني. فالشخصيات بسلوكها ومصائرهما تقول العبر، وليس بتصريحاتها أو تفوهات الخطابية...

إن التخطيط الدقيق لمآل كل شخصية روائية، وصيرورتها إلى ما صارت إليه، ليسا هما فقط الملمحين الجميلين من ملامح هذه الرواية، بل إننا نشعر أن وراء كل فصل من فصولها يداً صناعاً تحبكه بحنكة، ومما كان مدبراً بحنكة، ومصوغاً بدقة الحبكة الروائية التي اعتمد فيها الكاتب على أكثر من طريقة في البناء الروائي. فقد لجأ إلى السرد، وإلى الوصف، وإلى الحوار، وإلى بعض عادات النفس الداخلة في التكنيك الروائي، كالتذكر، والشهود، والحلم، والتخاطر، وإلى توليف قصص قصيرة في قلب القصة الكبيرة -حسبما أشرنا سابقاً.

كما استخدم الكاتب بعض معطيات التراث الممثلة في قصص ألف ليلة وليلة، وفي الشعر القديم، وتاريخ الأدب، والحديث الشريف، والقول المأثور، مما طبع الرواية بطابع الرواية العربية الأصيلة، التي تأتف من تقليد الغرب، وتعول على بعض عناصر التراث الصالحة لتستغلها استغلالاً موفقاً. كما طبع الكاتب (ناصيف) روايته بطابع الروائي المثقف والحائز عينا روائية تلتقط أدق تفاصيل المشهد الروائي وأعمقها دلالة. وفي وسع الدارس أن يسوق أكثر من دليل على ما تقدّم، فمن الأدلة على العين الروائية التي لا تغفل عن تسجيل أية حركة أو نامة يقتضيها الوصف والتصوير، هذا المشهد الروائي الذي حدث خلال حملة التفتيش عن مساعد القبطان (رستم الغطاس)، فقد راح أحد عيون (بن جدعون) ينقل تهديد رئيسه للركاب قائلاً: ".. يخفونه عني.. قسما لأفتش السفينة شبرا شبرا، ولأشقق كل من ساهم في إخفائه، فتلمس أكثر من مستمع عنقه، وهو ينظر حواله اختلاسا خشية أن تكون عينا الرجل الذي ينقل تهديد القبطان قد لاحظنا حركة ابتلاع الريق" - (الرواية ص ١٢٣). فهذا التصوير يدل على ملاحقة واستقصاء لكل ما يمكن أن يطوف به خيال الكاتب من أجزاء الصورة، كما ينطوي على تلميح مكثف معناه: أن كل ركاب السفينة كانوا يعرفون أين هو مساعد القبطان، ويخفونه عن أعين العصابة، فمثل تلك الحركة لاتصدر اختلاسا إلا عن أناس هذه حالهم، ولا يسجلها إلا واع بدقائق الأمور.

ومن الأمثلة على ثقافة الروائي الواسعة ووعيه بدقائق الأمور، حديثه عن بعض منجزات العلم، وعن قضايا التكيف الذي يعد أحد مستلزمات الذكاء

الأساسية(ص١٠٨)، وبصره العميق بحالات الإنسان والحيوان في طباعه في الصيف والشتاء، وفي المرض والصحة، والتشنج والاسترخاء، والجمال والقبح.. الخ. وهاهو ذا الكاتب يتكلم عن أهمية الأذنين للإنسان: فيقول عن (مصباح المرزبان) المصلوم الاذنين: "لم يخطر بباله يوماً أن عقوبته كانت أشد قسوة من الجلد بالسياط، أو قطع الخصيتين، أو حتى الكي بالنار... فتلك القطعة الغضروفية المحززة كمتاهة ثورندايك، التي يدعونها صيوان الأذن، والتي كان مصباح المرزبان يحسبها تافهة حقيرة بلا أهمية، بدت بعد أن فصلوها عن رأسه، غير تافهة البتة وغير حقيرة على الإطلاق.. بل بات يخيّل إليه أنها أعظم من الهرم وأشد خطورة من نهر الفرات.. يحرك رأسه ذات اليمين وذات الشمال فيحسب أن رأسه عارٍ أعزل لكان الأذنين هما كساؤه وسلاحه.. كما بات يخيّل إليه أنه خفيف لا وزن له لكان الأذنين هما بيضة القبان، لكن الطامة الكبرى أنه بات لا يميّز الأصوات، يناديه أحدهم من الشرق فيتجه بناظريه نحو الغرب، تتكلم امرأته من اليمين فيخيّل إليه أنها في الشمال.. وتأتي الأصوات مشوشة مختلطة، لكان صيوان الأذن كان الموجّه والمرشد والمصفاة التي تنتظم في قنواتها الأصوات، فلا تصل الغشاء الطبلي إلا وهي على أكمل وجه.. ذلك الاختلاط جعله كالمضائيع... "هذا هو السبب".. حدث نفسه ذات مرة، فالحمار الذي تقطع أذناه غالباً ما يذهب دهساً تحت عجلات قطار أو سيارة إذ لا يعود باستطاعته معرفة مصدر الخطر.. وأفرغه ذلك أيما فزع.. وهو يتصور نفسه ملقى أرضاً صريع عجلة من العجلات، لأنه أخفق في تمييز مصدر الصوت.. الأمر الذي زاد في رغبته باعتزال الناس والحياة... فهو إن سار يسير مفتوح الفم، زانغ العينين، متأرجح الخطأ كسكران يخشى في كل لحظة أن يفقد توازنه.. إذن لماذا أسير؟ وإلى أين أذهب؟ كان يتساءل ثم ينظر في المرأة فيصدمه الرأس الأجرد من صيوانه... يا إلهي! أي منظر قبيح هذا؟ كم تصفي الأذنان من جمال على الرأس، ألهذا السبب يتيه الحمار بأذنيه ويفتخر الحصان؟ يتساءل مصباح، ثم يسرع في الحال إلى الكوفية يستر بها عورة لم يكن يخيّل إليه أنها عورة، ثم يتكوّم من جديد في الزاوية ربما كي يدعو الله أناء الليل وأطراف النهار أن يريحه بموت عاجل يذهب عنه بكل ما يتقل كاهله من حزن وغم" (ص٢٦٧).

ومما يشهد على معرفة الكاتب بأسرار النفس البشرية، وحقائق الوجود، وطبيعة الإنسان الاجتماعية، حديثه عن الفراغ الذي واجهه القبطان (غالي بابا) لأول مرة في

الزناينة، فهو يقول: "الفراغ أشد ما يخشاه الإنسان في أعماقه... وكثير منهم يرهبون حين يرون الخواء" - (ص ١٠٦). يقول عن الطغيان أيضاً: "ما أعجب الطغيان... يستطيع أن يصنع كل شيء، ما عدا قبول الناس به" - (١٦٨).

ولا يملك الدارس، وقد قرأ رواية "المخنوفون" إلا أن يذكر أنها رواية تمتعت ببيان ناصع، وتنزلت بلغة صافية مرنة مطواعة. وكثير من التعبيرات فيها، وصفاءً، وحواراً، وسرداً، حوت من روح الشعر بمقدار ما حوت من روح النثر، فالكاتب يقول مثلاً عن وداع سفينته لشاطناتها: "السفن كالناس تعرف الفراق وآلامه، وتكره الوداع وأساه، فيرتسم ذلك على صوتها ارتجافاً وارتعاشاً يميّزه العارفون ببواطن الأمور" - (ص ٩). ويتحدث عن لحظات الصفاء فيقول: "آه يا لحظات الصفاء! ما أعظم ما تفعلين في النفس!! تمرّين بها فتغسلين الكدر وتمحّين الهموم؛ بمسحة منك يزول كل غم، يستحيل العالم مرجة خضراء وماء سلسيلاً، جوهرة تشع ضياءً وسلى، فلماذا لا تدومين يا لحظات الصفاء" - (ص ٥٥). وتقرأ له وهو يحدثك عن أنغام (عوض الشاوي) فإذا هي عنده: "أنغام تشفي كل ما في النفوس من قهر وغل". وإذا غنى (عوض) لحناً، قال فيه ناصيف: "بدا عوض يعزف ساكباً روحه من شفتيه، فسالت على القصب الأجوف نغماً يفتت الأكباد" - (ص ٢٣٠).

على أن الجديد في هذه الرواية، هو بعض الأساليب والطرائق التي كان يعول عليها الكاتب ليتخلص من مأزق المكان الضيق الذي جعله سفينة تمخر عباب البحر، فهو لم يدعها سفينة، بل قال عنها: إنها عمارة، بل بلاد... ومن هنا سمح لنفسه أن يأتي بمشاهد لا يمكن أن تقع على متن باخرة، كمشهد بائع المازوت الذي راح ينادي ببوقه: "مازوت... مازوت" فيتراه زوجة (مصباح المرزبان) وترجوه أن يعصر لها خزانة فيعطيهها بعد تمنع ولأي، وتلفت ذات اليمين وذات الشمال، كي لا يراه الناس، بضع قطرات من المازوت تذهب بعدها فرحة، وخيالها ملؤه صورة واحدة، المدفأة المشتعلة التي توج نارها أجاً... (ص ٢٧٠ - ٢٧١). فهذا مشهد لا يحيل إلى المكان الروائي الرئيسي الذي أوهنا الكاتب أن الأحداث، جملة، تجري عليه، بل يحيل إلى مكان ما من الأرض العربية.. وإذا كان هذا المشهد يكسر حد الإيهام الذي تقف على تخومه الرواية، فإن ما ذكره الكاتب من أن السفينة "بلاد" يسوغه ويجعله مقبولاً.. والشئ ذاته يصدق على بعض الأقوال التي أجراها الكاتب على السنة الشخصيات الروائية التي لا يمكن أن تكون مرجعيتها، مكانياً، سفينة تشق متن

اليم، فقد ذكر على لسان (أم حمود) مايلي: "البعض يقول: إنَّ وضعنا حسن.. بل إننا بألف خير، فهناك أحياء لا تأتيها الكهرباء إلا بعد منتصف الليل، وأحياء أخرى لا تشرب إلا من ماء المطر"-(ص ٢٧٤). فالكاتب هنا ينقلنا مباشرة إلى مدينة أو أرض أو وطن، حال أهله، كحال رُكَّاب السفينة، الذي يعانون مما وصف سابقاً... ومثل ذلك ينطبق على أقوال (بن جدعون) لمساعدته (موسى بن دهمان) عندما طلب منه أن يستخدم عناصره خراطيم المياه والغازات المسيلة للدموع، وأن يطلق الكلاب، وأن يدوس (الركاب/ المواطنين) بحوافر الخيل وبعجلات الآليات (ص ١١٥).

إن تلك المشاهد التي يمكن فهمها على أنها توسع رموز الرواية، ربما تكون قابلة للنقاش عند بعض القراء، لا من زاوية النقلات المفاجئة التي تكاد تضحي بمبدأ الإيهام الذي يتوخى أن يلزم الأثر الروائي، بل من زاوية وحدة انطباع تقود إليها الأحداث الوقائع والأفعال والأقوال التي تتحدث عن أرض مسلوقة، استباحها غرباء، عرفنا انتماءهم، ووعينا مقولاتهم، وأطلعنا على خلفياتهم الفكرية والدينية والسياسية...

إن القارئ يستطيع أن يفهم العجائبية والغرائبية المتمثلة في تحويل (بن جدعون) وأعوانه، الشاعر (هايل أبو سنام) إلى خرووف، والمهندس (زيد شيخ الشباب) إلى كلب، في كون الشخصية الروائية ليست من لحم وعظم ودم، كما استقر في النقد الروائي، وفي رغبة الكاتب أن يقول أشياء إضافية، منها أن الشعراء الذين عرفوا بتمردهم، وبتبشيرهم بالثورة غالباً، قد تحولوا إلى خراف وادعة لا تجرؤ على أن تقول كلمة "لا" للبغي والطغيان... وأن المهندس والمبدع الخلاق قد أصبح يحيا، كالكلاب، على الفتات والفضلات، ولا يغضب لذلك... ولكن القارئ نفسه يمكن أن يتساءل لماذا لم يُبق الكاتب، وهو المسيطر على كل شيء في روايته، على بعض المسافرين متمرداً على الخضوع والهوان، خارجاً عن ظاهرة الأرقام التي تحول إليها كل رُكَّاب السفينة؟

قد يُقال أن القبطان بقي كذلك، ولم يركع، ولكن هل يكفي صمود فرد بعينه لتغيير الموقف القائم واللوحة السوداء؟ إنَّ الذي نشاهده اليوم في الضفة والقطاع هو صمود شعب بأسره، لا فرد بعينه، وانتفاضة أمة بكالمها: أطفالاً وشباباً ورجالا ونساء... ألم يقل الروائي نفسه على لسان (رستم الغطاس): "صدَّقوني لا أهمية للفرد... الأهمية وحدها للشعب... تلك الكينونة الأبدية التي لا تحول ولا تزول... تلك القوة الخالدة المتجددة على مر الأيام والسنين" (ص ١٥٥)؟؟ فكيف

عاد هذا الشعب ليصبح عرضاً يزول، وبقي القبطان هو الجواهر - كما مرّ بنا؟! ورغم تلك التساؤلات والملاحظات، التي لا تنظم عظمة هذا الأثر الفني، فإننا نملك القول: إن الأشياء غير الرائعة تتوالد مع الأشياء الرائعة، والعظيم يتخلق مع غير العظيم، وهذا هو الناقد (ن. غ. تشرنيسفسكي) يقول: "الرائع في الواقع ينطوي على كثير من الأجزاء والتفاصيل غير الرائعة، ولكن ألا نرى الشيء ذاته في الفن، إنما بدرجة أكبر بكثير؟ هاتوا لي عملاً فنياً لا نستطيع أن نعثر فيه على عيوب، روايات والتر سكوت ممطوطة أكثر مما ينبغي. وهذه حقيقة يعترف بها الجميع. وروايات ديكنز تكاد تكون دائماً مفعمة بعاطفة زائدة بالإضافة إلى كونها ممطوطة في أحيان كثيرة جداً. وهذه أيضاً حقيقة يعترف بها الجميع.. وروايات تيكيري تبعث فينا الملل أحياناً، والأصح القول كثير جداً ما تبعث فينا الملل بآدائها الدائم الطيبة الساخرة الشريرة" (علاقات الفن الجمالية بالواقع ص ٩٤ - ٩٥). فكم كان جميلاً إذن أن يكون الكاتب (ناصيف) قادراً على الحذف، كما هو قادر على الإثبات...! ولكن يبدو أن في الأمر سرّاً أشار إليه (أبو تمام) منذ ألف ومنتى عام تقريباً، عندما شبه أشعاره بأولاده لا يشتهي أن يفقد أيّاً منها..!

ويبقى لدينا تساؤل لا بد من إثباته، وهو أننا، ونحن نقرأ رواية موضوعها قضية العرب الكبرى - قضية فلسطين، أو رواية تورخ لحدث سياسي ممتد زمانياً ومكانياً جداً، ولحدث معقد تعقيداً عظيماً، أما كان من أسباب استكمال الصورة، فنياً، أن يشير مبدع "المخطوفون" إلى عنصر هام جداً، في قضية الصراع العربي الصهيوني، هو عنصر الدعم الخارجي الممثل بالغرب الاستعماري؟ فتلك الجماعة المعتدية، التي لها رموزها في الرواية، ما كان لها أن تتمكن مما تمكنت منه، لولا هذه المساندة التي نرى آثارها في كل فعل وكل حدث وكل قول سياسي، يصدر عن ظرف نعانيه في الواقع، ولكن الإشارة إليه في الرواية قد غيّبت تماماً...!

وإذا كان الحال - كما يقول الروائي الدكتور (عبد الرحمن منيف) - هي أن الأجيال القادمة لابد أن تقرأ التاريخ الذي نعيشه الآن وغداً، ليس من كتب التاريخ المصقولة، وإنما من روايات هذا الجيل والأجيال القادمة (الكاتب والمنفى ص ٤٣) إذا كانت هذه هي الحال، فإن تضمين المعادل الفني لمواقف الغرب الاستعماري في رواية توثيقية تاريخية يصبح ضرورة لا بد منها... فهل سيتحفنا الكاتب (ناصيف) في قابل الأيام بعمل فني آخر يحدثنا فيه، على نحو كامل

متكامل، عن علاقة الشرق العربي، بالغرب الاستعماري، لتتكامل صورة الواقع، وصورة الفن في مبدع ممتع جديد جذاب؟؟

○

□ المصادر والمراجع

- ١- المخطوفون، لعبد الكريم ناصيف، دمشق، دار حطين ١٩٩١.
- ٢- الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة.
- ٣- المغامرة الروائية، لجورج سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٧٣.
- ٤- الرواية في الأدب الفلسطيني، لأحمد مطر، بيروت- المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ٥- قضايا الرواية الحديثة، لجان ريكاردو، ترجمة صياح جهيم، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٧.
- ٦- علاقات الفن الجمالية بالواقع، لـ ن. غ. تشونيشفسكي، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٣.
- ٧- الكاتب والمنفى - هموم وأفاق الرواية العربية، لعبد الرحمن منيف، بيروت - دار الفكر الجديد ١٩٩٢.
- ٨- مجلة المعرفة السورية- العدد ٣٤٠ لعام ١٩٩٢.

○○

حنا مينه في «الولاعة»

رواية "الولاعة" (بيروت ١٩٩٠) هذه، التي فرغت من قراءتها بالأمس، هي إحدى روايات الكاتب السوري حنا مينه، البالغ عددها ثمانية وعشرين رواية حتى اليوم. وهذا إنتاج خصب ينم عن نبعة للإلهام غزيرة، وعن مثابرة على العطاء محمودة... كما ينم هذا الإبداع ذاته، من الوجهة الفنية، عن خبرة روائية ممتازة، وعن اقتدار رائع على خلق الشخصيات القصصية النابضة بالحياة، وعن ميل إلى الكتابة عن قضية ما فكرية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو وطنية، أو ما شابهة، من خلال بناء قصصي ينطوي على التلميح، بمقدار ما ينطوي على التصريح، أو قل يمزج الرمز بالحقيقة، والإيماء اللطيف، بالحدث والحوار والعبارة المختارة، بحذق وتدبر واضحين.

والقارئ، مع هذه الرواية، إزاء رؤية سياسية واجتماعية تتسلل حيية خفرة في ثيايا هذا الأثر الفني، من خلال السرد والوصف والوقائع والحوار والشخصيات، وإزاء بناء فني متماسك يوفر له متعة فنية، تعد شرطاً جوهرياً لكل رواية ناجحة- كما يقول الناقد (هنري جيمس) في مقال له عن فن الرواية (النقد، لمارك شورر ١/١١٨).

والفكرة المحورية في هذه القصة هي أن التجربة في الحياة هي كنه الحياة وسرها الأكبر. فبطل رواية "الولاعة" (فرح المخزومي)، هذا الفتى الخجول الساذج، والبالغ من العمر سبعة عشر عاماً، يسر لنا، في الصفحة قبل الأخيرة من الرواية، بما نصه:

"غير أن علي أن اعترف لقلبك الكريم أن متعلمته كان بسيطاً، بسيطاً جداً، لسبب واحد، هو أنني كنت مغفلاً، كنت جاهلاً أن علوم الدنيا كلها، كما قال لي الأستاذ صبحي، لاتسوى شيئاً، إذا لم تقترن بالتجربة، فالتجربة هي المحك، وهي المعلم الأول والأخير. وفي تلك الليلة دخلت أول تجربة حقيقية، وتعلمت أول درس حقيقي من فروسيا ومن أبي" (الولاعة ٢٧٦).

ومن خلال هذا المقبوس، عرف القارئ من شخصيات رواية "الولاعة" بطلها (فرح المخزومي)، الذي جاء السرد الروائي على لسانه، بوصفه صاحب ضمير ال (أنا) الذي يروي ماحدث له، وماحدث حوله، ثم والده، بل زوج أمه، (رزق الله المخزومي)، والأستاذ (صبحي)، والفتاة (فروسيا). وهذه ثلاث شخصيات رئيسية في القصة. وثمة شخصيات أخرى كانت أقل شأناً رسمت لها أدوار ثانوية بوعي ودراية، لتبرز لنا قيمة التجربة في الحياة، ولتساعد في إلقاء الضوء، بمقدار محسوب، على مايريد الكاتب قوله، أو الدعوة إليه.... وقد كانت أدوار الشخصيات الرئيسية وأدوار الشخصيات الثانوية تتكامل وتتضافر، لتشكل في النص مجموعة من الخيوط المتشابكة، كما تتشابك أغصان أشجار الغابة وأوراقها في الطبيعة، على نحو يشعر بالعمق، ويوحى بحدوث الممكن، وإمكان الحدوث، على الرغم مما يخفي تحته من صنعة وكذ وعناء وعرق يتطلبه العمل الإبداعي.

وخلاصة حكاية الرواية التي امتدت على /٢٧٧/ صفحة، هي أن هناك أسرة مؤلفة من فتى يُدعى (فرح الأرمني) توفي والده وهو صغير، فتزوجت أمه من رجل يُدعى (رزق الله المخزومي). وقد كان هذا الرجل "مدرمشاً" أي مصاباً بالجذري الذي حفر أخاديد في وجهه، تذكره أبداً بالمرض الشاثر قديماً،

والمنطقي حديثاً.. وكانت أم فرح تدعى (نظيرة) أو (نظور). وهي امرأة نقيّة صالحة طيّبة القلب ربّت ولدها تربيةً خاصّة، ولم تترك فرصة للحياة أن تعلّمه هي أيضاً شيئاً... وكان هذا الفتى وأمه، وزوج أمّه، بل قل: (أباه)، يحيون في حيّ (التك)، في مدينة إسكندرون البحريّة.

وقد عرفنا من الرواية أنّ الفتى (فرح) لم يصل في تعليمه، في المدرسة الأرثوذكسيّة، إلّا إلى الصف الثالث الابتدائيّ.. ولهذا فقد أصبح صانع حلويات، وصار له دكان، في حين كان أبوه (رزق الله المخزومي) عاملاً في الميناء. وعرفنا أيضاً أنّ تلك الأمّ الساذجة المسكينة كانت تنظر إلى رجل في الحيّ يُدعى (لاونديوس)، يعمل خياطاً، نظرة تَبْجِيل وتقديس، وتسمّيهِ الصالح (لاونديوس)، في حين يكره الأب (المخزومي) هذا المدّعي القداسة والصلاح، ويُبْجِلُ ويُبْجَلُ المعلم (صبحي)، الذي كان أستاذ ابنه في المدرسة الابتدائية سابقاً... والأستاذ صبحي، الذي تميّز رأسه موالً، كان في حالة صدام وتناقض مع (لاونديوس)، الذي اتهمه بأنّه يروم إيقاع عيون الناس مغمّضة، في الوقت الذي يسعى المعلم (صبحي) إلى جعلها مفتحة. فهو يُعلّم الأولاد القراءة والكتابة في المدرسة، ويعلم الناس أن يفتحوا عيونهم في الحياة... وهو يرمي من وراء هذه المهمّة الأخيرة إلى شيء آخر؛ فنحن، مع الرواية، في زمن الانتداب الفرنسيّ على سورية... وقد اتضح لنا أنّ الأستاذ (صبحي) يسعى مع والد (فرح) من أجل توعية العمّال، لتشكيل نقابة لهم ترعى شؤونهم، وتطالب بحقوقهم، وتنظّم قضية النضال ضدّ الأجنبيّ...

وتبدأ الأحداث تتشابك، والخطّ الدرامي يتنامى ويتشعب، فنرى أنفسنا، فيما بعد، تجاه مواقف متناقضة وآراء متعارضة في الحيّ الواحد. ويقوم ذلك التناقض وهذا التعارض ما بين الزوج والزوجة أولاً، ثمّ ما بين المعلم (صبحي) والصالح (لاونديوس) ثانياً. وبعد أربعين صفحة من القصّ، تدخل عالم الرواية فتاة تدعى (فروسيا)، هي ابنة أخي الأمّ (نظيرة)، يطلعنا الكاتب من خلال حوار لها مع عمّتها أنّ أمّها قد ماتت، وهي الآن تعمل خادمة عند رجل يونانيّ يُدعى (يورغو) كان مسافراً في رحلة له مع ابنته (بربارة)، لذا تفكّر (فروسيا) أن تمضي فترة في بيت عمّتها، ريثما يعود سيدها، وتتفدّ هذه الفكرة.

وبدخول (فروسيا) إلى بيت (أمّ فرح) البائس، الذي يضمّ رجلاً وامرأة، وفتى مراهقاً، تهبّ على البيت ريح شديدة، ويحدث انقلاب كبير، وتطراّ تبدّلات كثيرة، ويبدأ تصاعد الأحداث وتآزمها وتوترها؛ فما هي ذي فتاة جميلة مغربة

جريدة تحطُّ في بيت شاب خجول حيي مراهق. وها هو ذا أب يوزع، سرّاً، نشرات سياسية خطيرة على عمّال الميناء، بهدف جمع كلمتهم، ليُشكلوا قوةً سياسيةً فاعلة تعارض (فرنسا) وتقاومها.. والأب يسعى لإخفاء نشاطه السياسي هذا، حتّى على زوجته (نظيرة)... ورغم ذلك تحوّل (رزق الله المخزومي) إلى رجل "مشبوه" في نظر المحتلّ الأجنبيّ، كما يريد لنا الروائيّ أن نفهم، دون أن يصرّح بذلك. لذا أرسل له المحتلّ الفتاة (فروسيا) لتراقبه وترصد نشاطه الخطير، فكانت بعملها هذا تشبه (لاونديوس) الذي حشا رأس الأم بمواعظه الفارغة عن إبليس والتجربة والخطيئة وماشابه... ولما كان هذا لا ينسجم مع نهج الوالد، ويعارض رؤيته للحياة، صار (لاونديوس) موضع شبهة في نظر (أبي فرح) وموضع اتهام بأنّه عين لفرنسا على المعارضين لها، وربّما كان وراء اعتقال والد فرح من الأمن العامّ الفرنسيّ - كما سنرى...

وكان لا بدّ، وقد اقتربت النار من الحطب، من أن تنشأ رغبة جامحة لدى الفتى (فرح) في أن يحظى بتلك الفتاة، التي أتقنت فنّ الإغراء - كما صورها لنا القاصّ... وكان لامناص له من أن يمرّ بالتجربة التي يمرّ بها كلّ من شابهه في هذا السنّ، وهو سنّ يقظة الحواسّ والغرائز... ولاسيّما أنّه شابّ خلو من الخبرة، ولم تحصّنه الأيام والظروف من الإغراء والسقوط.

وعلى هذين المحورين الأساسيّين يبني الكاتب جسور روايته، أعني مخوري الصراع بين الشابّ وغرائزه أولاً، وثانياً محور الصراع بين (فروسيا) ورغبتها في أن تكشف أسرار هذا العامل، المسمّى (رزق الله)، هذا الذي نعتّه المعلم (صبحي) ذات مرّة بأنّه من "طينة الرجال".

ومن هنا، فإنّ الخطاب السياسيّ في هذه القصة كان، مثله مثل غيره من الخطابات السياسيّة في روايات (حنّا مينه)، يظهر خفراً حييّاً، ويطلّ من بعيد، ومن خلال مجموعة من التلميحات والإشارات الخفيفة التي تدرج في متن النصّ بكلّ عفويّة واستساعة وإقناع.

والحقّ أنّه لو كانت الحال على عكس ما هي عليه في الرواية، لأضحى الأمر ممجوجاً وكريهاً، وربّما تحوّل الأثر الفنّي عندئذ إلى بيان سياسيّ، أو ما يشبه البيان السياسيّ.. ولكن إخلاص الكاتب لفنّه كان كإخلاصه لقضيّته التي يكتب عنها، لهذا وزّع جهده الإبداعيّ على كلّ منهما بمقدار. وهذا أمر أتقنه (حنّا مينه) في جميع أعماله الروائيّة السابقة: أوليس هو القائل: "إنّ كلّ إقحام للسياسة في الأدب دون أن ينبثق عن ذات الأديب، وبكلّ شرطه الفنّي، يفسد

العمل الإبداعي.

وكما شهدنا صراعاً خارجياً مكشوفاً بين (الوالد) و (فروسيا)، وبين (صبحي) و (لاونديوس)، شهدنا صراعاً داخلياً ونفسياً في أعماق نفس الفتى (فرح) الذي راح يتحول، تدريجياً، من فتى غرّ غصّ جاهل، إلى رجل واع صلب متبصر.. وقد انتصر فيه تيار التربية الجاذ والقاسي، الذي وفره له أبوه، على تيار التربية الرخو والساذج، الذي مدّته به أمه، بكلّ مافيهها من حنوّ وحذب وحنان.... وفي برهة ما، ولكي يؤزّم الكاتب المواقف، يفاجئنا بنبا اعتقال الوالد من قبل الأمن العام الفرنسي، الأمر الذي هزّ كيان الأم هزاً، وأغضبها غضباً شديداً، وحول (فرح) إلى شابّ جريء واع حاز رضى أبيه، لأنّه صار يجلّ المعلم، ويزدري الصالح (لاونديوس)، ثمّ مال أخيراً وبوضوح إلى صفّ صديق أبيه، على حساب صفّ صديق أمه... وبما أنّ المعلم (صبحي) و (لاونديوس) يمثلان رمزين للوعي والغفلة، أو قلّ للتوعية والتجهيل، فإنّ الكاتب أراد، كعادته، أن ينتصر للقطب الأول، أو قلّ: للنور على الظلام، وللضوء على الظلمة، وبعبارة أخرى، للواقع على الخيال، ممّا يسلم إلى القول: إنّ رؤية الكاتب في هذه القصة تتركّز في أنّ الحياة فيها من الخير، بمقدار مافيهها من الشرّ، وأنّه ليس من الشرّ، في نظره، اكتشاف أسرار الحياة واختبارها. فلكي لانركع أمام الحياة، علينا أن نعرف كنهها، وأن نحياها بحلوها ومُرّها، وأن نتمرّس بمشكلاتها وقضاياها، لا أن نبقي على هامشها، لاهمّ لنا سوى التأمل والتخيّل.. وهاهي ذي عبارات (حنا مينه) التي جاءت على لسان (فرح) تقول: "من أراد أن لايركع أمام الحياة عليه أن يكون قد ناضل جيّداً مثل عمّي زوج أمّي، وخبرها، وتمرّس بمقاومتها، عليه أن يكون قد ناضل في الميناء، لا قعد في البيت، وأكتفى بكتابة تلك النشرات، مثل الأستاذ صبحي. حياة عمّي هي الحياة، لا حياتي الغنيّة البليدة..." (الولاعة ١١٨). وهي عبارة تذكر بما سبق أن تفوّه به "الطروسي" بطل الشراع والعاصفة من "أن الحياة كفاح في البحر وفي البر".

وهذا المفهوم الذي وجّه العمل الروائي، وشكّل مرّمي المبدع القصصي، يحمل الناقد على تصنيف رواية (الولاعة) ضمن روايات الأدب الواقعي، هذا الذي حدّد (برتولد بريخت) مهمّته بقوله: إنه "يكشف السبب الغامض للعلاقات الاجتماعية، ويفضح الأفكار السائدة معتبراً إيّاها أفكاراً خاصة بالطبقة الحاكمة". فالكتابة الواقعيّة إذا تتبثق دانما عن صلة وتعنى بحيثيّات الواقع الاجتماعيّ

الموصوف، وتعتمد على مجموعة من الإحالات التاريخية والاجتماعية التي تحتضن مناخ العمل الروائي مكاناً وزماناً وثقافة ومفهوماً... وقد التزم (حنا مينه) بالأدب الواقعي منذ صدور روايته الأولى (المصاييح الزرق) عام ١٩٥٤ في القاهرة. ومن شأن هذا الأدب أن يتوفر مُبدعوه على خلق شخصيات اجتماعية حية، أو كالحية، نراها بين ظهرانيها، تعيش كما نعيش، وتتففس الهواء الذي نتففس، وتكون في النهاية صورة عنا، حتى إذا عايشنا من يُماثلها في الكتب قلنا: "هؤلاء هم نحن". وفي هذا المعنى يقول (حنا مينه):

"لقد فكرت منذ قرأت عمر الفخوري، في الأربعينات، كيف يكون الأديب من لحم ودم، وليس من حبر وورق، وأدركتُ ألا شيء يجعل الأديب حياً، مثل أن يباشر الأحياء، ويخرج من وحدته البودليزية التي لا تتيح سوى السقم والأشباح، وأن التجربة وحدها بأوسع وأعمق معانيها، بكل أخلاقيتها، ولا أخلاقيتها، هي التي تكسو هيكل الأديب باللحم وهي التي تجعل الدم يجري في شرايينه، وبذلك تؤهله لأن يكون خالفاً حياً، يخلق شخصاً أحياء، يعيشون بيننا، ويتففسون هواءنا، ويكونون صورة عنا، حتى إذا عايشناهم في الكتب قلنا: هؤلاء هم نحن" (هواجس في التجربة الروائية ص ٦٩).

ويبدو أن شخصية الفتى (فرح) هي شخصية كل فتى مراهق في شرقنا العربي، بكل ماتحتفل به تلك الشخصية من تخيلات وشكوك.. وكل ماينبغي لها أن تراعيه من عرف وعادة وتقليد.. وقد أجاد الكاتب في تحليله لنفسية هذا الشاب المراهق، وصيّرهُ بطلاً حياً نراه في الواقع في نفوسنا وبين أصدقائنا وذيولنا ومعارفنا... وهو يجسد دعوة الكاتب الأنفة الذكر إلى ضرورة الالتصاق والالتحام بالحياة بنجاح واضح وصدق صادق.. ولكن تجربة (فرح) مع (فروسيا) لم تكن إلا لغرض فني روائي. ومن الواضح أن ما يصح في عالم الفن قد لا يصح في عالم الواقع، لأن الفن يُزيّن الواقع، أو يكمل نقصه، أو يثوره، أو يكشف عيبه، وأخيراً فإنه يحقق فيه، ما لا يتحقق في الحياة الاجتماعية.

أما شخصية الفتاة (فروسيا) فلم تكن غريبة عن مواصفات شخصيات النساء المحوريات في روايات (مينه). وهي، من زاوية من الزوايا، تشبه (ماريا) في (الشراع والعاصفة) و (زنوبة) في (بقايا صور) و (شكيبية) في (الياطر). إنها فاعلة وإيجابية ومؤثرة ومغيرة وصانعة لشيء ما، بل ربما كانت ثائرة وقالبة للأشياء، ومعطية لها معاني جديدة.. ولنقرأ ماكتبه الروائي عن (فروسيا) على لسان (فرح): "هذه البنات نصف امرأة، إذا أخذنا العمر، مع ذلك

دَوَّخْتَنَا جَمِيعاً، خَرَبْتُ حَيَاتِنَا، قَلْبَتَهَا كَمَا قَلْبْتَ سَلَةَ مَشْمَشٍ عَلَى أَرْضٍ مُتْرَبَةٍ" (الولاعة ١٢٨).

إِن (فروسيا)، في ظَنِّي، كانت أداة للتغيير ووسيلة للكشف في هذه الرواية. وهذه "البنت نصف المرأة" لم تكن بنتاً من لحم ودم فحسب، بل كانت، وهذا أمر هام في روايات (حنّا مينه)، رمزا. ومن المعروف أن روايات هذا الكاتب لا تُقرأ دون الانتباه إلى مافيها من رموز، فـ (فروسيا)، في نظر الكاتب، لم تفسد الفتى (فرح) إفساداً عندما عُرِفت على أوتار غرائزه، بل فتحت عينه على أشياء جديدة، وقلبت حياته قلباً، وكانت كالريح التي هزّت بيت (رزق الله). وما هوذا (فرح) يقول في (فروسيا): "فروسيا حلت العقدة، عقدة لساني، وعقدة عقلي، ودون شرح لفزاعة العصافير (يريد لاونديوس) أصبحت أعرف معنى الكوع والبوع والمركة، وبطحة الدعم، وغيره الرجل من الرجل ومسألة فتح العيون وحاجة الرجل إلى المرأة.." (الولاعة ١٢٤). وفي الصورة المقابلة، فكما حلت (فروسيا) عقدة (الابن)، كشفت عن صلابة (الأب) وتأيّيه، وأكدت قولة المعلم صبحي فيه إنه "من طينة الرجال".

ولو شئنا أن نتابع الحديث عن الرموز في الرواية، لوجدنا الكثير منها، ولعلّ أبرزها رمز التغيير الذي حصل في كنية (فرح)، فقد كانت: (الأرمني). ثم تحولت، بسبب زواج أمّه الثاني من (رزق الله المخزومي)، إلى (المخزومي). وكذلك صار زوج أمّه أباً له، على سبيل التجوّز والتسامح، لأنه ربّاه فأحسن تربيته... فتغيير الكنية هو "معادل موضوعي" لما سيطراً على شخصيّة (فرح) في نهاية الرواية من تغيّر وتحول، وربّما إرصاداً لهذا التغيّر والتحول. وهو إرصاد جاء في مطلع الرواية، ويقيني أنه لم يكن من قبيل الصدفة، أو العبث، فليس في العمل الفنّي المدبّر جزء لا يخدم الجزء الآخر، أو ملمح سالف لايهني لملمح خالف، أو جزئية لا ترتبط بجزئية أخرى... و(حنّا مينه) رواني يعي مايفعل، ويدبّر عناصر بنائه تدبيراً عظيماً، لذا يُعدّ مؤلفاً جيّداً وفق معيار (أدغر - ألان بو) الذي يقول: "المؤلف الجيد هو الذي يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول" (قضايا الرواية الحديثة ص ٢٦١).

ومن الرموز المتصلة بالمكان الروائي، تلك التسمية التي أطلقها الكاتب على الحي الذي تدور فيه الأحداث في مدينة إسكندرون، فقد سمّاه "حيّ التتّك". وفي "التتّك" مافيّه من إحياء بالهشاشة والضعف، وفيه مافيّه من تناسب مع الفقر والفاقة، اللذين تتّصف بهما عيشة أهل ذلك الحيّ، بوصفه رمزا للشريحة

الاجتماعية المسحوقة آنذ، وهي الشريحة التي اختار (حنّا مينه) أن يعالج همومها وقضاياها في كثير من رواياته.

وربما كانت هذه التسمية الرمزية أقل شأناً من الرمز الكامن في عنوان الرواية، فالكاظم سمى قصته (الولاعة). والولاعة مصدر للنور، ومنبع للضوء، وهي سبب للنار التي تشعل لفافات التبغ، وغيرها أيضاً..

والضوء دوماً يعزّي الأمور المستورة، والنور يكشف المسائل المخبوءة، ويكشف قشور الأشياء، فتتكشف. وولاعة الأب (رزق الله المخزومي) هي التي كشفت، على نحو واقعي، ما فعلته (فروسيّا) التي أسقطت (فرح) في حبالها أخيراً، وهي التي عرّت، على نحو رمزي، رغبة هذه الفتاة في الانتقام من الوالد، الذي كان عصياً على الإغراء والسقوط... وهذا ما يلخصه بدقة المقطع التالي الكاشف الذي كتبه الروائي في آخر صفحة من روايته، على لسان بطلها (فرح)، ونصّه: "في هذه اللحظة، ونحن عاريان في الفراش سمعنا قذحة خرج بعدها شرر كالومض، ثم اشتعلت ولاعة كانت مرفوعة في يد أبي أضاءت الغرفة كلها. حاولت أن أستتر، أن أغطي جسمي العاري بأي شيء تطاله يدي، بينما ظلت (فروسيّا) مدّة عارية، وأبي ينظر إليها، وهي تنظر إليه، والولاعة مشتعلة، والصمت الثقيل القاتل المميت يُخيم علينا نحن الثلاثة، وعلى البيت كله" (الولاعة ص ٢٧٧).

وهكذا عرّت (الولاعة) (فروسيّا)، وكشفت سرّها، وأجبرتها خاصّة، وقد التقت بالجرم المشهود، على أن تقول أخيراً: إنها فعلت هذا انتقاماً من الوالد (رزق الله)، فيجيبها (رزق الله): "أنت غلطانة! ليس هكذا يكون الانتقام".

وتبقى في الرواية ظاهرتان اثنتان تستوقفان القارئ، وسمنا لغة الرواية بوضوح، وهما استخدام الكاتب للألفاظ العامية بكثرة في روايته هذه، ثم توظيفه لتقافته المسيحية الواسعة التي حصلها في يفاعته وشبابه.

ومن الأمثلة على الظاهرة الأولى أن القاص أجرى على السنة أبطاله في (الولاعة) أمثال هذه العبارات والألفاظ العامية: "طُظ في شواربك" (ص ١٠٥ و ١٠٧)، و"الخنافة" (٩٣)، و"زعق" (ص ١٠٠)، و"طر مخضة الرأس" (ص ١٠٧) و"شوربوكة" (١١٣) و"تقرش" بمعنى أكل البزر والقضامة والفستق (ص ١١٤) و"دوزنة المخ" (ص ١٦٣)... إلخ، وربما يرى المرء في استخدام هذه المفردات والتعبير الشعبية المفهومة في بينتنا انسجاماً مع انتماء هذا الأثر الفني إلى الأدب الواقعي، وتقريباً لجو الرواية من أجواء البيئة التي

تحدث عنها، ولاسيما أنها تتحدث عن شريحة واسعة من الناس، لم تحصل معارف أو علوماً تؤهلها للتحدث بلغة أعلى أو أفصح أو أكثر تأثقاً وشاعرية.. ولكن هذا الأمر يبدو أمراً شكلياً في مفهوم الأدب الذي يرمي (حناً مينه) إلى تعميق أسسه وترسيخ طقوسه.. فالمسألة مسألة رؤية ومعالجة وسياق، وليست مسألة مفردة من اللغة هنا أو مفردة هناك... على أن هذا لا يمنع من القول: إننا مع (الولاعة) في موقف من التعامل مع اللغة الروائية، يختلف عنه في بعض مواقف الروائي الأخرى، في آثاره المتعددة، وخاصة في روايته (الربيع والخريف) التي لم تزل الذاكرة تحتفظ بطعم خاص للمقاطع النثرية المحلقة التي جاء بها الكاتب هناك، تلك المقاطع التي سما بها (مينه) إلى منزلة اللغة الشعرية التي تهبط من عالم الخيال محدودة بالمجاز والصورة والإيقاع والإثارة والإقناع، فتعزُّ القارئ هزاً.

والظاهرة الثانية التي تتكرر أيضاً في كثير من آثار هذا الكاتب، كما تكررت هنا، هي استغلال الكاتب لثقافته المسيحية. والحق أن (مينه) نفسه يقرُّ بأنه درس الكتب المقدسة بعمق، ولكنه فهمها بحسب مزاجه الخاص، وفسرها وفق رؤيته الشخصية للحياة، ثم راح يستثمر مايرد فيها من أقوال مأثورة وحكم وآيات، مستشهداً بها بين الفينة والأخرى. ونحن واجدون في (الولاعة) الكثير من أقوال الإنجيل، من أمثال قول الأستاذ (صبحي) - (فرح): "أنت يافروح بسيط القلب، لذلك ستدخل الجنة، ألم يقل السيد المسيح: طوبى لبسطاء القلوب" (ص ٢٩). وكذلك نقراً في الرواية قول (بولس الرسول): "إني أنقض الناموس" - (ص ٨). ويستفيد الكاتب من عبارة المزامير ليصف (أم فرح) بقوله: "أم فرح أظهر من الزوفا وأبيض من الثلج" (ص ١٥٠). ثم يولف ماجاء في سفر الجامعة من حكم فيكتب "باطل الأباطيل، الكل باطل، الكل قبض الريح" (ص ١٥٦). ويمكن للدارس، من زاوية أخرى، أن يعثر على صلة بين طفولة بطل الرواية (فرح)، وطفولة الكاتب (حناً مينه)، فكلاهما كان تلميذاً مسيحياً من تلاميذ المدرسة الأرثوذكسية... ولاجرم أن نجد ما وجدناه من ملامح مسيحية في كتابات (مينه) جميعها، لأن أمه كانت تعذه، وهو صغير، ليصبح كاهناً. ولكن الأم شاءت شيئا، وشاءت الأقدار شيئا آخر....

ويبقى عندي انطباع، لا أجدي مخلصاً إن لم أفصح عنه، وقد قرأت ست روايات من روايات (حناً مينه)، هي: (بقايا صنور) و (الياطر) و (الثلج يأتي من النافذة) و (الربيع والخريف) و (المرصد) وهذه (الولاعة). وفحوى ذلك الانطباع

هو أن إحساسي بالمتعة في هذه الرواية الأخيرة كان مختلفاً عن إحساسي بالمتعة التي وقعت لي في قراءتي للروايات السابقة، وكذلك فإن نوع النكهة ومستواها وعمقها لم يكن على ماكان عليه في مطالعتي لروايتي الكاتب: (بقايا صور) و(الباطر) مثلاً، ولست أدري أيعود هذا إليّ، بوصفي قارئاً متطوّراً، أم يعود إلى الكاتب نفسه، وإلى مدى توفره على خلق الإمتاع بين رواية وأخرى، ومقدار توفيقه الذي قد يختلف بين تجربة إبداعية معينة، وتجربة إبداعية أخرى؟؟

وعلى الرغم من إشارة الناقد (صلاح فضل) إلى أن عشاق النقد التقييمي يعدون (حنا مينه) أبرز اسم بعد نجيب محفوظ على خارطة الرواية العربية المعاصرة، فإننا نراه يكاد يقسو قليلاً في حكمه على روايته هذه الولاة، فيقول فيها: "الرواية من الوجهة الفنية شديدة البساطة وسطحية الهندسة، إذ لا تقوى، مع اعتمادها على منظور شخصية واحدة تتركز الوقائع في بؤرة إدراكها، على توظيف تقنية تيار الوعي، لأن الخواطر التي تنهمر منها في نفس هذا الفتى الساذج تدور حول الغرائز الأولى للشهوة الجنسية والمعرفية معاً، ولا تتداخل فيها الأصوات ولا المستويات المركبة لأن نموذجها نمطي مرسوم - كما اعتاد المؤلف أن يخرج نماذجها المؤلفة، لوجود فيها لشخصيات حقيقته بكامل حضورها الفعلي، وتتناقضاتها الوجودية". (أساليب الرّ في الرواية العربية ص ٥٠).

وعلى الرغم مما سبق، فإننا نرى أن كلّ رواية من روايات (حنا مينه) تشبه نوعاً من أنواع الفاكهة التي لا تقتصر إلى المذاق والنفع، ولا تشكو من ضعف الجنى، أو غياب الرؤية، جزئية كانت أم كلية، فكاتبنا كان ومازال كاتباً غير مجاني وغير مملول، بحال من الأحوال.



□ المراجع:

- ١- الولاة، بيروت، دار الآداب ١٩٩٠.
- ٢- النقد، تصنيف مارك شورر، ترجمة هيفاء هاشم، دمشق ١٩٦١، ج ١.
- ٣- هاجس في التجربة الروائية، لحنا مينه، بيروت ١٩٨٢.
- ٤- مجلة الفكر العربي، بيروت، ص ٤٤ ع ٢٥ (مقال لجمال شحيد).
- ٥- قضايا الرواية الحديثة، لجان ريكاردو، ترجمة صباح جهيم، دمشق ١٩٧٧.
- ٦- أساليب السرد في الرواية العربية، لصلاح فضل، الكويت ١٩٩٢.



حيدر حيدر في «شموس الغجر»

حيدر حيدر قصاص وروائي سوري معروف. له ما يربو على اثني عشر عملاً "إبداعياً" مابين مجموعة قصصية، وأثر رواني. ومن رواياته المعروفة جداً: وليمة لأعشاب البحر، والزمن الموحش. أما "شموس الغجر" هذه، فهي روايته الأخيرة. وقد صدرت بدمشق في العام ١٩٩٧. وهي تمثل آخر أعماله. ولعلها تعبر عن المرحلة الأخيرة من فنه الروائي.

وستتناول هذه الرواية من خلال مجموعة من المحاور التي اشتبكت حولها علائقها، وقام عليها سردها، وجسدها أبطالها، وتغلغل فيها رؤى كاتبها. وهذه المحاور الكبرى هي: العنوان، والحيز الروائي، والشخصيات، والإيقاع الروائي.

(أ) - العنوان:

ونبدأ بالعنوان، لأن العنوان قد يقدم للناقد مفتاحاً لرؤية الكاتب للحياة والناس والأفكار، وناظرة للإطلال على مقولة الرواية، وهواجس صاحبها. كما قد يقدم ضوءاً خافتاً لا يدع الشخصية المحورية في منطقة العماء والعمّة، فمن المعروف في الفن السردي أن المؤلف يحمل مصباحاً في سردابه الروائي المعتم يجعله يشع بين فينة وأخرى، ليضيء مناطق يريد لها الإضاءة والانكشاف.

والشخصية المحورية في هذه الرواية فتاة تدعى (راوية) ولدت لأب يدعى (بدر النبهان). وكانت ولادتها في البرية وتحت وهج الشمس. وقد ساعدتها على رؤية النور قابلة غجرية تدعى (بيلا رك). وتنبأت لها هذه الغجرية بحياة مضطربة مشوبة بالصراع والمغامرة، ولكنها أيلة إلى النور والهداية، فقالت لها: ((تجتازين دروباً شائكة في قادم الزمن، لكن النجوم ستهديك أخيراً يا بنتي)).

وقد اختار الكاتب ولادة (راوية) في العراء وتحت الشمس، ليقول إن هذه الفتاة التي لفحتها شمس الغجر ستكون نظيرة لهم، تعشق الحرية، وتتمرد على التقليد البالي والعرف السائد... وستمتاز بما هو أهم من هذا، وهو العصيان على الاهتزاز، والثبات على المبدأ.

ومن هنا، فد (راوية) التي كانت ضمير المتكلم في الرواية كانت حاملة لفكرة، ومحوراً لأحداث، ورمزاً لحلم الزمان القادم. وآية ذلك أن حبيبها الفلسطيني (ماجد زهوان) وهو معادل لها، فكرة وسلوكاً، وقد التقته في قبرص،

قال لها: ((أطفال الشمس الذين سينهضون ويشعّون من الوحل، أنت وأنا وآخرون، وأولادنا وأحفادنا، أليسوا هم جوهر الزمان القادم؟)) (شموس الغجر ١٢٣).

إذن فآثار ((شموس الغجر)) هي التي ستتكلّف بمكافحة فكر الرذّة، والصمود في وجه الأعاصير. ومن الواضح أن (راوية) التي تعلمت من أبيها معنى التقدم، والثقة بالنفس، والتفكير الحر، والصدام مع الرجعية، في البيت والمحيط، لم تتقلب على هذه المفاهيم، في حين انقلب أبوها عليها، إثر اعتقاله وتعذيبه في أقبية سلطة قمعية عاتية... وفي ضوء هذا التحول، وذاك الثبات، نفهم قول (بدر النبهان) لابنته (راوية): ((أصل الغجر هم أسلافك، بهذا اللسان السليط والوجه النحاسي تؤكدين بأن شمسهم لفحتك، وأن دمك ملوث بلغتهم)) - (الرواية ٦٢). وأكد أجزم أن هذه العبارات هي التي أوحى للكاتب حيدر بأن يختار ما اختاره عنواناً لروايته.

(ب) - الحيز الروائي:

وإذا كان العنوان قد قدّم عوناً لنا في فهم الرواية، فإن الحيز الروائي، أو بعضاً منه، وهو (البرية) هنا، قد أدّى وظيفة أخرى من وظائف السرد، وساعد على رسم اللوحة المتناسقة في هذا العمل. ففي البرية كان أبو راوية (بدر النبهان) يعلم ابنته معاني الثورة والعدالة، فتتغرس في نفسها حتى الأعماق... حتى إنه عندما ارتد الأب إلى التدين أبنت الابنة الارتداد. وعندما صار بيتها جحيماً لا يُطاق، رحلت عنه معلنة: ((أنا الآن ما ينبغي أن أكون، في دمي صرخات الغجر السعداء بالحرية والفضاءات التي لاتحد)) - (الرواية ٧٦).

وفي (البرية) ذاتها باحت (راوية) لأختها (بيسان) بمضمون رسالة الحب التي بعث بها إليها حبيبها الفلسطيني (ماجد زهوان). وقد كانت أختها طفلة فوق تراب البرية العابق برائحة الأرض وشذا حليب الطفولة تشعر بالنشوة الروحية للزمان البدائي الأول... و(البرية) ذاتها هي الحيز الروائي الذي اختاره الكاتب ليكون مسرحاً تمارس فيه (راوية) برهة الحب البهيجة مع الشاب الفلسطيني الثائر... فالبرية إذا مكان الولادة والحب معا.

وهي وطن الغجر الذين كرمهم (ماجد زهوان) ذات مرة، ففي مقطع روائي، يبدو هذا الشاب، وهو يقذف نحو الجمر بدفقات من الوسكي، فتتوهج موجة بلهب أرجواني... وعندما تسأله (راوية) لماذا هذا؟ يجيبها: ((كرمي

للغجر الرّحل والأحرار، وشموسهم المضيئة)) - (الرواية ١٦٥). ومن المعروف أن (الغجر) قوم بداءة لم تفسدهم الحضارة المزيّقة، فهم يسIRON إلى مآربهم تحت الشمس بجرأة وبسالة، غير مشوبين بالتردد أو التراجع أو الهوان... وهم، فيما يُروى عنهم، مخلصون فيما يعتقدون، وصادقون فيما يقولون، ألسنتهم مفاتيح قلوبهم. و (رواية) - بنت الغجر - أشد الناس شبهاً بهم، ولهذا قال له أبوها: ((الغجر هم أسلافك)).

ولست أظن أن الروائيين يختارون فضاءاتهم، اختياراً مجانياً، لا دلالة فيه. وهم في هذا الباب أفرقاء، ففريق يميل إلى الفضاءات المغلقة بحيث لا تبرحها الشخصيات الروائية إمعاناً في تعميق حياتها الداخلية. وفريق آخر، على العكس، يدفع بأبطاله إلى المغامرة في الخارج والجري فوق السهوب والغابات - (انظر بحوث في الرواية الجديدة، لميشال بوتور ص ٦١) وهذا ما فعله حيدر حيدر مع (رواية) تماماً، وخاصة عندما أنهى روايته بقول الفراشة الزرقاء لـ (رواية) ((تعري من شرائق الحرير، وادخلي في فضاءات البحر)) - (الرواية ١٧٦).

(ج) - الشخصيات:

ولو عدنا إلى نبوءة الغجرية حول مستقبل (رواية)، بوصفها توحى بمسارها ومصيرها، ونظرنا في تحققها في الرواية، للاحظنا أن هذه النبوءة تتحقق أو تكاد. فـ (رواية) كانت، مثل أبيها في عهده الأول، ثائرة متمردة، تسعى للحرية، وتؤمن بالتقدم، وترفض الذل والكبت والتخلف... فكما تمرد الأب على عقائد أبيه، بعد أن قرأ الكتب في (بيروت)، تمردت هي على انقلاب أبيها، وعلى قهر أخيها، وهربت من البيت ! فثمة هروبان في الرواية متناظران، الأول: قام به (بدر النبهان) مع أمه المطلقة إلى بيروت، والثاني: قامت به (رواية) إلى (قبرص)، حيث (ماجد زهوان). وقد بدأ صراع الأجيال بوضوح في الهروب الثاني، وهو صراع قام على موقفين متناقضين هما: الرّدة والثبات، ففي الوقت الذي خلع فيه الوالد عباءة التمرد والتحرر، وعاد أدراجه إلى محافل الدين وشيوخ المذهب، استمرت (رواية) في ارتداء عباءة التمرد والتقدم والتحرر... وها هي ذي الآن طالبة في جامعة (قبرص) تدرس علم النفس، وترتبط بمصيرها بـ (ماجد زهوان) وتحبه حباً فذاً، فيه شيء من طباع الغجر وتقاليدهم، وتؤسس معه علاقة، تقف على الطرف النقيض مع علاقة (عليه ورضوان). ففي هذه العلاقة ترى (رواية) أن الجوهر هنا ليس في الشرع، بل

في العقل والثقة والحرية واحترام الآخر، فهذه القيم -كما تقول راوية- ((تعلو على الشرائع والأديان، فالمفاهيم متجذرة في أعماق الناس قبل الأديان التي جاء بها الأنبياء من البشر)) - (الرواية ١٥١).

إن (راوية) تتناقض مع أبيها في رذته، وتخالف أخاها الضابط الذي راح ينكل بها، ويضطهدها، ويمنعها من السباحة في البحر، ويسعى لقمعها وإهانتها، حتى أنه أطلق الرصاص عليها في البيت، ولم يصبها. وهي تجسد التمرد الحقيقي، والجرأة في القول والفعل، والثبات على المبدأ والمعتقد... وهي من هذه الزاوية تشبه، إلى حد بعيد، شخصية (مهيار الباهلي) في رواية الكاتب (حيدر حيدر) ((وليمة لأعشاب البحر))، فمهيار الباهلي رغم كل تعقيدات الغربة والهزائم والإحباطات ظل يبني آمالاً زاهرة على المستقبل. وهو يشبه (راوية) لأنه نابت من جذور دينية، فهو سليل الباهليين القدامى والحسين بن علي (وليمة لأعشاب البحر ص ٢١). وكذلك كانت (راوية) سليمة أسرة النبهان المتدينة والوجيهة في منطقتها.

وكما حافظ (مهيار الباهلي) على نقائه رغم أفكار التشاؤم، حافظت (راوية) على اتجاه بوصلتها رغم ارتداد أبيها وقمع أخيها. ولم يكن من قريب لنفس (راوية) في أسرتها، سوى جدتها التي كانت تسمى في بيت (سعيد النبهان) ((ميزان العدالة)). وهي التي كانت تقف إلى جانب الفلاحين وتشبههم بخلايا النحل التي تصنع العسل والشهد.

وإذا كانت (راوية) تمثل الشخصية المحورية الأولى في (شموس الغجر)، فإن الشخصية الثانية فيها هي شخصية (ماجد زهوان). وهو زميل (راوية) في جامعة (قبرص) أولاً، وحبيبها فيما بعد. وقد بدت وشائج قوية بين فكرتي هاتين الشخصيتين وتكوتهما. فكما كانت (راوية) مسكونة بأفكار التحرر والثورة والعدالة، كان (ماجد زهوان) مسكوناً بالهم الفلسطيني الذي لا خلاص منه، إلا باعتراف أفكار التحرر والثورة والعدالة. وقد قُدم (زهوان) في الرواية طفلاً يتيماً هارباً من بيت أبيه، شاردًا بلا دليل، ثم صُور محارباً للظلم الواقع عليه أولاً، وعلى شعبه ثانياً. وهاهو ذا يتساءل مخاطباً (راوية):

((جيلنا هذا السائر على حد السكين هو الضحية أم الأمل القادم؟)) ثم يضيف: ((أنت وأنا يارأوية نيزكَيْن اصطدما في فضاء معتم)). وعندما تسأله: أما من أمل يترأى لك؟ يجيبها: ((بلى، الدماء وحدها هي التي تضيء)) - (الرواية ١٤٧). وهذه العبارة الأخيرة تذكر بما سبق أن قرأنا على لسان بطل

((وليمة لأعشاب البحر)) (مهيار الباهلي) في تأكيد لأطروحاته الثورية ونصّه: ((الدماء وحدها التي تضيء الآن، وماتبقى هو الهراء)) - (وليمة لأعشاب البحر ص ١١٧). ولما كان (ماجد زهوان) يعتقد أن ((الدم وحده يكسر ناب الوحش))، فقد اختار أن يختم حياته بطريقة يكسر فيها ناب الوحش الصهيوني، إذا فجر نفسه في السفارة الإسرائيلية في (قبرص)، معلناً في وصيته التي تركها وراءه: ((نموت لتحيا الأجيال القادمة التي لا تنسى، خلاف ذلك ليس سوى الأباطيل ووصمة العار، وحده الدم يكسر ناب الوحش)) - (شموس الغجر ١٧٦).

إن إيمان النظر في علاقة الحب مابين (راوية) و (ماجد زهوان) يفضي إلى اكتشاف معان تشع من بين السطور، وتشكل رؤية الكاتب التي تركها تتسلل خلال الكلمات، فأفكار الحرية والعدالة والتقدم، والتمرد على الظلم والعرف البالي، التي تعتقها (راوية)، لا بد لها من أن تتعاقب، كصاحبيتها مع الفعل الثوري الدموي الذي اجتريه (ماجد زهوان)، فوحوش التعصب والقهر والاحتلال لا يمكن لها أن تفهم غير لغة الدم، أو غير لغة الاستشهاد. ونحن إذا قرنا العقيدة بالفعل، والقول بالعمل، حققنا مانصبو إليه... لقد أنجز (زهوان) ماسبق أن وعد به (راوية) حين كتب لها يقول: ((الآن سأخرج من هذا الهذيان الأخرق واللامجدي بعيداً عن الحالة الفلسطينية الميلودرامية الباعثة على الشفقة... هكذا حدث الأمر بعد أن مُسخت الثورة إلى سلطة بانسة وخراء انتهازية وقوافل ضياع مُجَيِّفة، تراكم الأرصدّة زاحفة نحو سلام المهزومين لا سلام الشجعان، لأن الشجعان اغتيلوا، أو استشهدوا كاسلافهم، في رماد العصور والأزمنة المنسية)).

وكما صوّر (حيدر حيدر) الحالة الفلسطينية، على لسان (زهوان)، صوّر الحال العربية المناظرة لها، على لسان (بدر النبهان)، قبل أن يرتدّ وتهزم أفكاره، فكتب قائلاً: ((الآن من أحقر سمسار إلى أكبر مسؤول في بلاد العرب يسرقون الناس ويؤركمون الأرصدّة في البنوك الأجنبية، بينما الشعب يصرخ من الفاقة والجوع والجري الكلي وراء الرغبة)) - (الرواية ١١٧).

وهكذا تبدو المناوحة قائمة بوضوح بين الواقع الفلسطيني من جهة، والواقع العربي من جهة أخرى. وهذا يشير إلى تماثل هذين الحيزين الروائيين تماثلاً أفرز انسجاماً مابين (راوية) الطالعة من الواقع العربي، و (ماجد زهوان) الطالع من الواقع الفلسطيني.

(د) - الإيقاع الروائي:

وهذا التناظر والتشابه ما بين الواقع البانس هنا، وهناك، شكلاً نوعاً من أنواع الإيقاع الروائي. وهو إيقاع اتسقت معه إشارات ثقافية، وتناغمت أجمل التناغم مع رؤية الكاتب، وأحداث الرواية. ومن تلك: الإشارة إلى ((مسرحة عرس الدم)) للوركا (ص ٨٣) وإلى قصيدة (أمل دنقل): ((لاتصالح ولو ملكوك الذهب)) ورواية ((ذنب البراري)) لهرمان هسه (ص ١١٨).

وتتوضح صورة الإيقاع في الرواية إذا أمعنا النظر أكثر في أحداث الرواية تماثلاً وتخالفاً، أو تقابلاً وتنازلاً، أو تكاملاً وتدابراً. فهذه التناظرات المنسجمة، أو المتنافرة، إضافة إلى كونها تخلق جمالية من نوع ما، تشبه جماليات الألوان المتباينة والمتشاكلة في اللوحة التشكيلية، تكشف عن تفاصيل أكثر، وتهب لونا من ألوان الحياة في هذا الأثر الفني، بوصفه عملاً من أعمال الحلم، ينقل الواقع إلى عالم الخيال والجمال معاً.

فقد عرفنا أن (سعيد النبهان)، هذا الجد الجبار العاتي، قد ظلم زوجته (أم بدر)، وطلقها دون أي تسوية عقلي مقبول. وقد صارت هذه الزوجة جدة للرواية (رواية)، وكانت أقرب الناس إلى قلبها، لأنها ((ميزان العدالة)). وقد انتقل الظلم من الجد إلى الأب فيما بعد، فكما ظلم الجد زوجته وتخلّى عنها، ظلم الأب ابنته (رواية) وتخلّى عنها، وذلك عندما ضربها أخوها الضابط الذي كان يُلقب في البيت بـ (الدب). ولم يثار للابنة من أخيها، لأن تمرده استحال خنوعاً وسلبية قاتلتين... ولهذا راحت الجدة ترى في الحفيدة صورة لها، تخالف صورة أبيها وجدها، فحاطبتها بقولها: "أنت لست وريثة أبيك بالدم" لأن الانهدام راح يتسع بينها وبين أبيها، أو بين أفكارها وأفكار أبيها الجديدة، وذلك كله لصالح الاقتراب أكثر فأكثر من أفكار (ماجد زهوان)، الذي كان، قبلها، يتوق إلى إزاحة طمي الأيام الموحلة، ويشيد واحة صغيرة للفرح المفقود، وإلى أن يغرس شجرة في صحراء هذا الزمن تنمو جذورها بنبض الدم - (الرواية ٦٦).

ولكن المفارقة اللافتة تتمثل في أن قمع السلطة لـ (بدر النبهان) وقهرها له، قد أثمر خنوعاً وارتداداً، في حين أثمر قمع أخي (رواية) لها وقهرها، وإطلاق الرصاص عليها، تمرداً وصموداً وانتفاضاً...!

وثمة إيقاع آخر، تستدعيه الذاكرة، يقوم بين عملي (حيدر حيدر): ((شموس الغجر)) و ((وليمة لأعشاب البحر)). وقد مرت بنا أقوال وأفعال تظهر المشكلة

مابين (راوية) من جهة و(مهيار الباهلي) من جهة أخرى. وكذلك بين (ماجد زهوان) في ((شموس الغجر)) و (الباهلي) في - ((وليمة لأعشاب البحر)). ومن أشكال التشابه الأخرى، التشابه بين هزيمة (مهدي جواد) في ((الوليمة)) وهزيمة (بدر النبهان) في ((الشموس)). والتشابه بين (فلة بو عناب) في ((الوليمة)) و (بدر النبهان) في (الشموس) أيضا. فكل من هاتين الشخصيتين كف عن فعاليته الثورية، وارتضى الانزواء والتهمس: (فلة) في بيت الزوجية القاسية و(بدر) في طقوس التدين والتمذهب... وهناك أخيرا التشابه في النهايات، وقد صرح (حيدر حيدر) ذات مرة بأنه يصنع إشكالات في النهايات (انظر حوارا معه أجراه إبراهيم صموئيل في مجلة دراسات اشتراكية - العددان ١٧١-١٧٢ لعام ١٩٩٨). ومن إشكالات النهايات أن بعض النقاد كمحمود أمين العالم رأى أن (مهدي جواد) في ((الوليمة)) قد انتحر! ومنهم رآه لم ينتحر، كالنقاد (مراد كاسوحة)، لأن من يريد الانتحر، كما يرى (كاسوحة)، وهو على صواب، لا يخلع ملابسه ولا يتنفس بعمق الهواء الرطب. (المنفى السياسي في الرواية العربية ص ٥٠). أما الإشكال الآخر الموازي في ((الشموس)) فقد تمثل بقول الفراشة الزرقاء لـ (راوية) في ختام الرواية: ((تعري من شرائق الحنين الحريية، وادخلي في فضاءات البحر)) (ص ١٧٦). فبهذه العبارات يخاطب الكاتب المتلقين والقراء من وراء (راوية)، طالبا منهم أن يتحرروا من قيود الوفاء للماضي، ومن شرائق الأفكار البالية، لينتموا إلى عالم البحار الذي يوحي بالفطرة والنقاء والعمق والحياة.. إن حركة المد والجزر في البحر، والتيارات التي تمر في أعماقه، وطبعه في نبذ الأجسام الغريبة عن جسمه، وقذفه للأموات من أحشائه إلى بر اليابسة، هي الفضاءات والحيوز التي يريد الكاتب لقارنه أن يستحم فيها، وأن يعيش معانيها، ولاسيما أن بطله الرواية قد لفحتها شمس الغجر ((فبثت في دمها صرخات الغجر السعداء بالحريات والفضاءات التي لاتحد)).

□ المراجع:

- ١- شمس الغجر، لحيدر حيدر، دمشق ١٩٩٧.
- ٢ - وليمة لأعشاب البحر، لحيدر حيدر، نون مكن للطبع، ودون تاريخ.
- ٣- محو في الرواية الجديدة، لميشيل بوتور، ترجمة فريد انصونبوس، بيروت ١٩٧١.
- ٤- المنفى السياسي في الرواية العربية، (حيدر حيدر وحنا مينه)، مراد كاسوحة، دمشق ١٩٩٠.
- ٥- مجلة دراسات اشتراكية - العددان ١٧١-١٧٢ دمشق ١٩٩٨.



سليمان كامل في روايته: « شفق على الزمن العربي »

سليمان كامل كاتب سوري بدأ رواياته منذ العام ١٩٦٩، فكان منها "رماد لاتذروه الرياح" (١٩٦٩) و"قفاز رمادية" (١٩٩٢) و"النداء الأزلي" (١٩٩٣). أما روايته هذه "شفق على الزمن العربي" المنشورة في اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٨٠ فهي التي سنتوقف عندها الآن. وتنتمي هذه الرواية إلى أدب الحرب، وموضوعها الثأر الفدائي والعمل العسكري ردًا على هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧. فزمن الرواية يمتد ست سنوات هي التي فصلت زمن الهزيمة عن زمن الثأر في تشرين التحرير عام ١٩٧٣. وقد قام بهذا الثأر شبان سوريون وفلسطينيون، كان أبرزهم وأكثرهم حضوراً في الرواية شاب من مدينة ساحلية اسمه (سامر)، وصديق له آخر يُدعى (باسل)، وشاب ثالث اسمه (حميد) كان أبوه الذي يقطن في ((قرية الدجاج)) قد قاتل النازيين في أفريقيا، وحارب في إيطاليا، وشارك في معارك القوقاز في فلسطين. وقد بلغ عدد الأبطال في هذه الرواية الذين استشهدوا على التوالي في العمل الفدائي، وفي حرب تشرين ثمانية شبان. وقلة هذا العدد لاتعيب الرواية، فهم نماذج ورموز لشعب أبي، وليسوا الشعب كله.

وقد التقى الأبطال السوريون، الثلاثة: (سامر) و (باسل) و (حميد) على سفوح جبال (عجلون) في الأردن رجال مقاومة وأبطال فداء، ظهر بينهم (عدنان) و (إياد) و (خولة). وكلهم من فلسطين المحتلة. وقام هؤلاء الرجال الستة بعملية فدائية خلف خطوط العدو، أسفرت عن استشهاد (باسل) و (عدنان) و (إياد) و (خولة) و (حميد). ولم ينج سوى (سامر) الذي جرح جرحاً أفقده رمز رجولته. وينتسب (سامر) إلى الجيش بعد أن ينال الثانوية، ويصبح ملازماً في الجيش العربي السوري، ويخوض حرب تشرين التحريرية برفقة النقيب (حسين) و الرقيب (علي) وآخرين...

وتستقر هذه الحرب عن استشهاد هؤلاء الرجال الثلاثة الذين أبلوا أحسن البلاء، ودمروا الكثير من دبابات العدو... ولم يشأ الراوي أن يُبقي من أبطال الفداء والحرب أحداً حياً، ليحتج، أو ليعاين ماذا حدث بعد، أو ليحمل راية الحياة على الطريقة الشكسبيرية في المسرح... وكأني به اكتفى بما انتهى إليه من

نتيجة مآلها: أن يوم السادس من تشرين هو شفق سيبقى معناه بازغاً في الزمن العربي إلى الأبد - (الرواية ص ١١٧). وقد حمل غلاف الرواية صورة لجواد عربي أصيل تخللت جسده شمس مضيئة، لتكون لوحة الغلاف متناغمة مع دلالة العنوان.

وما سبق يشير إلى أن هذه الرواية تنتمي إلى أدب حرب تشرين الخالدة، وتقف من حيث الموضوع إلى جانب روايات عربية أخرى مثلها مثل رواية ((المرصد)) لحنا مينه، ورواية ((أزاهير تشرين المدمّة)) لعبد السلام العجيلي، (وصخرة الجولان) لعلي عقله عرسان، و ((العودة إلى القنيطرة)) لكوليت خوري، و ((حب وحرب)) لقمر كيلاني، و ((الخدق)) لوليد الحافظ، و ((نجمة الصبح)) لمحمد إبراهيم العلي. وكلها روايات سورية. أما في مصر فقد ظهرت ((أيام من أكتوبر)) لإسماعيل ولي الدين، وكتب جمال الغيطاني ((الرفاعي))، وأنشأ (يوسف القعيد) رواية: ((في الأسبوع سبعة أيام)) و((الحرب في بر مصر)). كما أبدع الروائي المغربي (مبارك ربيع) رواية ((رفقة السلاح والقمر)). وهذه الروايات هي بعض من كل. وهي إن دلت على شيء، فإنما تدل على جلالة الحدث وعظمة الانطلاقة في السادس من تشرين عام ١٩٧٣، الأمر الذي ألهب مواهب الكتاب، وأشعل قرائح المبدعين لتخليد هذه الحرب المقدسة.

وقد تعددت زوايا النظر عند الروائيين، وتلونت طرق التناول، وتوزعت حظوظ النجاح بين تلك الآثار الفنية في هذا الجنس الأدبي، الذي لم يكن الجنس الوحيد الذي اتخذ من حرب تشرين موضوعاً له، فقد حضرت هذه الحرب في الشعر والقصة والمسرح بقوة، حتى إنها صارت موضوع دراسات كثيرة في هذا الباب، فقد ألف مثلاً (أحمد محمد عطية) كتاباً بعنوان: ((حرب أكتوبر في الأدب العربي الحديث - القاهرة ١٩٨٢)).

وثمة دراسات كثيرة حول أدب هذه الحرب في دوريات عربية عديدة، وكذلك صدرت مؤلفات عسكرية وسياسية واقتصادية واستراتيجية حولها، لسنا هنا بصدد التفصيل فيها، وإن كنا نؤمن أن قراءتها تفيد الكاتب الروائي، كما تفيد غيره من المشتغلين في الشؤون الأخرى.

ولو غدتنا إلى رواية ((شفق على الزمن العربي)) لطالعتنا أحاسيس ومواقف ومشاهد وأوصاف وحوارات، لعل أهمها إحساس أبطالها بالهزيمة، وذوقهم طعوم القمع والفقر والسجن والهوان، ومعاناتهم من جرائم الأعداء في الضفة والجولان، لذا لاغرؤ أن تستحيل هذه المشاعر إيماناً بالكفاح المسلح، والنضال

الصدامي لانتراع الحقوق، فراح أولئك الأبطال يجعلون من ذواتهم جسوراً لعبور الأجيال اللاحقة إلى فسحة الحرية والنور. وهاهو ذا الشهيد (ياسل) يقول ذات مرة: ((نحن موتى بلاقبور فلنصبح قشعريرات نقية في ضمير أجيالنا العربية)) - ((الرواية ص ٧٤)). وهاهو ذا الشهيد البطل (إياد)، وهو من (قليلية) المنكوبة يقول: ((بمينا لن يميتوا مروءة الصحراء فينا. ويل لمن يبتغي أن يوقف مذ الكتبان. ياصحراء المروءة انتفضي، وامسحي لعنة التاريخ)) - (الرواية ص ٦٥).

ويكشف المقبوسان السابقان بعضاً من ملامح هذه الرواية القصيرة. وأول تلك الملامح اللغة الجميلة الشاعرية. فاللغة هنا تكاد تكون بطلاً من أبطال هذه القصة، فنحن مع الأستاذ (سليمان كامل) إزاء تجسيد فعلي لشعرية الرواية، بكل ماقي هذا المصطلح من معنى، فقد كان الكاتب بحق فارساً من فرسان النثر الشعري الرفيع. وقد بدأ مستجيباً لدعوة اقتراب النثر الروائي من الشعر. والرواية اليوم حاولت، وربما نجحت، في بعض نماذجها، في أن تكون قصيدة القصائد، كما سعت أيضاً لاحتقاب أجناس أدبية أخرى كالقصة القصيرة والمسرح... ولقد ذكرى (ميشال بوتور) أنه انقطع عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأ فيه كتابة روايته ليحتفظ لها بكل طاقته الشعرية... وأفاد أيضاً بأن قراءته كبار الروائيين أشعرته بأن في أعمالهم طاقة شعرية مدهشة - (انظر بحوث في الرواية الجديدة، لميشال بوتور، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت ١٩٨٢ ص ١٦).

والحق أن المرء أمام رواية ((شقق على الزمن العربي)) يرى نفسه أمام لغة في مهرجان، لغة كأنها عروس ترتدي أحلى خللها، إنها العنصر الأبرر الذي سما إلي مستوى الموضوع الذي كان مادته، ومستوى الحدث العظيم الذي ارتأى أن يخلده، من خلال أحداث وشخص وذكريات وحوارات وأوصاف ونجلى وتقنيات أخرى.

بيد أن الرواية، أيّاً كانت، ليست كلها أداء شعرياً، أو سموً في التعبير، فهذا الجمال اللغوي السامي لا يشفع دوماً لتواضع العناصر الأخرى في العمل الروائي واضطرابها واهتزازها. ومن المعروف أن نبّل المقصد لا يكفي للظفر برفعة الشأو وعلو الشأن في الأثر الفني، فثمة معايير أخرى لابد للنقاد من الاحتكام إليها لروّز الآثار الفنية التي بين يديه.

وإذا كان الكاتب، هنا، قد لامس بعض الذرا في جبل الإبداع المتعدّد القمم،

فإن قمماً أخرى، بقيت، لسوء الحظ، بعيدة أو قصية، فنجاح رواية ((شفق على الزمن العربي)) قلماً يمتد إلى أكثر من اللغة الروائية، ووصف الطبيعة الجامدة خاصة، وقلماً يجاوز ذلك إلى التباس الأسئلة، وكسر النمطية، وتفتيت الزمن، ورسم الشخصيات، أو النظرة الشاملة إلى الواقع العربي، من خلال التخيل الذي يثري وينمط ويعالج اليومي الهامشي، للكشف عن مسار حركته النهائية وخصائصه الأعمق.

لقد بذتْ قامة الروائي هنا قامة طويلة، تقف شامخة تعلّق على الأحداث، وتقف أمام الشخصيات، وقد استبذتْ فيها روح الخطابة، فتخيّلتْ أمامها حشدا جماهيريا، فلم تتوانَ عن إبراز فصاحتها وقدراتها اللغوية الممتازة... ولكن هذا الانهماك في خلق المجاز وإبداع الصور البلاغية الشائقة، قاد إلى ازورار عن خلق شخصيات حيّة من لحم ودم تتمرّد على خالقها، كما يتمرّد البشر في الحياة على خالقهم... كما آل إلى التضحية بجعل الأشياء تظهر من تلقاء نفسها بعفوية ساذجة.. فقد مثّل الكاتب دور الراوي العالم بكل شيء: الداخل والخارج، والغائب والحاضر، وتغلغل في ثنايا روايته، ليعظ ويرشد، ويصدر الأحكام، ويفلسف المواقف، وهامو ذا يجعل الملازم (سامرا) يسأل النقيب (حسينا)، وهما في الجولان، وفي يوم السادس من تشرين، هذا السؤال:

-أتعتقد أننا مسيرون أم مخيرون في رسم أقدارنا؟

فيجيب النقيب (حسين)

-غريبة خواطرك اليوم،

فيقول الملازم (سامر)

-مالغرابة في ذلك؟

وعندئذ يتدفق النقيب، بل قل مُنشئ الرواية، في هذا الحديث الفلسفي الذي تصعب مواءمته مع سخونة الموقف ورهبة الحرب وجلال اللحظة، يقول:

((منذ آلاف السنين المغرقة في القدم حاول الإنسان أن يهرب من مسؤوليته، وحرار ذهنه في تفسير مغاليق الوجود، في الكواكب التي تسير لمستقر لها، تطلع وتغيب، في الشمس التي تسطع، وتأفل في دائرة أزلية لاتخرج من مسارها، في الجبال الشاهقة المبتهلة التي تسمع حفيف ابتهالها، إذا خلوت بين حناياها، في الينابيع المثروثة في صمت ذجي أخرس. فألقى الإنسان ذاته ذرة في مهب رياح الحياة، تعصره بقطة شرسة بأنه وحيد مرمي في خواء الحيرة. ولد على الرغم منه، وتقذفه الصيرورة الزمنية مشروعا يموت قبل أن ينضج مساره،

فألقي بأقداره إلى كينونة خارجية عنه، يسميها (الله) تارة و (المشيئة) تارة أخرى. والإنسان الحديث تناول خيط قدره ليمسك به، ويسقط المطلق ليحل مكانه. وكانت محنة الاختيار والمسؤولية، وكآبة انقلاق الضائع بين التفصيل الذاتي عن تحقيق طموحاته، وبين استسلام لجبرية عمياء)) - (الرواية ص ٩٤-٩٥).

والحقيقة أننا قد ننسى، مع هذا المقطع الفلسفي المعقد أننا نقرأ قصة، بل قد نتخيل ذاتنا أمام فيلسوف يلقي درساً في الجبر والاختيار على تلامذة يجلسون باسئراء على مقاعدهم، وينعمون بجو قاعة درس آمنة باردة ظليلة، وبأعصاب باردة لايشوبها قلق أو توتر أو ترقب للحظة الموت الرهيبة، أو لحظة النصر البهيجة. فالروائي، أو الضابط الذي تقمص أفكار الكاتب، جندي مدجج بالسلاح، وأستاذ للفلسفة بأدق أفكارها وأعقد معانيها، في الوقت ذاته، الأمر الذي يُوحى باستبداد الكاتب بشخصه، وضبطه لهم ضبطاً شديداً مُحكماً.

ولم يذُ الروائي في هذا المقبوس الطويل نسبياً، عالماً بالفلسفة فحسب، بل بدا عالماً بكل شيء كما ذكرنا. والواقع أن ((الفن الروائي لا يبدأ إلاً عندما يفكر الروائي في قصته بوصفها مادة يجب إراءتها، أو إظهارها بطريقة تجعلها تروي نفسها بنفسها، حسبما يقول (بيرسي ليبوك) في كتابه ((حرفة الرواية)). (انظر عالم الرواية، لرولان بورنوف، وريال أونيليه، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد ١٩٩١، ص ٧٧).

إن الرواية التي تحوز طاقة المزج بين الشعر والسرد، يتوخى منها أن تملك قدرة الجمع بين القصّ والمسرحية، فمن واجب الروائي أن يمسرح الأشياء والأحداث. وقد كتب (فلوبير) ذات مرة قائلاً: ((أحد المبادئ التي أؤمن بها أن من واجب الكاتب ألا يكتب لنفسه، يجب على الفنان أن يكون في أثره كالله في الكون غير مرني، وقديراً على كل شيء، بحيث أننا نشعر بوجوده في كل مكان، لكننا لانراه) - (عالم الرواية ص ٧٧).

ويبدو أن مبدع روايتنا اختار أن يطلّ على قارنه بين فينة وأخرى، ليوقظه كلما أحس أنه دخل في دنيا الوهم والمتعة قائلاً له: ((نحن هنا، فلا تغفلن أو تتوهمن أنك بعيد عن كثافة الواقع وتغل الحقيقة وسطوع الفكر))!

إن من شأن الفن الروائي الأنجع والأنجح أن ينبثق فيه توازن محكم، ويقع فيه ربط قوي، بخيوط خفية ناعمة، بين أجزاء العمل، ليستوي النسج وتتوثق الحبكة وتلتحم اللحمة بالسدى وتتعانق خيوطهما، فتبدو الأحداث طبيعية لا افتعال

فيها، وبالتالي تُتَبَذَّ آية جزئية لاتخدم غرضاً بعينه، أو تُقدَّم نفعاً، بحيث تتكافئ قدرة الكاتب على الحشد، مع قدرته على الإقصاء.

ومن سوء الطالع هنا أن يلحظ الدارس أن الفصل السادس من هذه الرواية مثلاً لم تحكم لحمته مع ما قبله من فصول، ولم يتولد تولداً طبيعياً، كما الأغصان من جذوع أشجارها، فنحن نفاجاً بسامر وباسل ينتقلان من الساحل السوري إلى الأغوار في الأردن، ليصبحا فدائيين يتدربان على القتال تمهيداً للعبور خلف النهر... وعلى الرغم من الإرهاصات التي كان الكاتب يقدمها، والتمهيدات الموجزة القليلة لهذا الموقف القومي النبيل، فإن ما تقدّم لم يكن مقنعاً بالقدر الكافي لتسويغ هذه النقطة الهامة جداً في الرواية.

ومثل ذلك بدت لنا جزئيات معينة خُشرت في ثنايا الرواية حشراً، دون أن تخدم أي معنى من معانيها، أو تسوّغ أي مشهد من مشاهدها. بل كانت عبنا على الرواية يصح نفيه، ولا يُضير حذفه. ومن أمثلة ذلك هروب الفتاة (عريب) ابنة مختار الدجاج مع (حاتم) ابن الصحراء - راعي القرية، ثم عودتها إلى بيت أبيها، بسبب ضجرها من رتبة حياة البادية، ومعاملة (حاتم) البدائية لها.

ومما لا يقتنع القارئ أن يوقظ (أبو حميد) ابنه (حميداً) صاحب الخمسة عشر ربيعاً، الذي كان يغط في نومه ليلاً، دون سابق إنذار، ليقول له: ((كيف تمام، ونعال الصهاينة الأوغاد توصمنا بالعار والهزيمة؟)). وعندما يسأل (سامر) (أبا حميد) عن مسؤولية هذا الفتى اليافع عن الهزيمة، يجيبه (أبو حميد): ((كل الأمة العربية من المحيط إلى الخليج مسؤولة)) - (الرواية ص ٤٣). وشتان بين هذه الفكرة المجردة التي يطلقها الكاتب على لسان شخصياته، وبين ما يستخلصه المرء من إحساس بمسؤولية فردية جزئية عن الهزيمة، بعد أن يقرأ، أو يشاهد، مسرحية (سعد الله ونوس) ((حفلة سمر من أجل حزيران)). فهناك فنٌ يحرض ويثور ويضع النقاط على الحروف، وهنا فنٌ يعظ ويعلم ويطلق الأحكام، من خلال عبارة تفحم إقحاماً على لسان إحدى شخصيات الرواية.

وابنه لما يثير التساؤل انصراف هذا الأثر الفني عن عقد الصلات وحُبك العلانق مابين الجبهة الخارجية والجبهة الداخلية. ويبدو أن انشغال الكاتب في تصوير البطولات ورسم المواقف الاستشهادية، والتركيز على مسألة ثار الجنود من جرّان العدو في (قليلية) و (عين فيت) - وكلها أمور هامة حقاً - جعله يغفل عن رصد مظاهر التفاني وأشكال ذوبان الذات، وتجاوز الأنانيات، عند عامة الشعب، في الجبهة الداخلية، فقد افتقدنا إشارات إلى مثل الانضباط المفاجئ الذي

صار المرء يلحظه عند عامة الناس في وقوفهم على الأفران، وأمام مخازن البيع لشراء الحاجيات، عند اندلاع الحرب وانفجار القتال، وافترقنا إشارات إلى الحماسة المنقطعة النظير في الإقبال على التبرع بالدم، والإقبال على أعمال التمريض، في المشافي والمستوصفات.

ولم نقع على نموذج واحد يجسّد تجاوز الأحقاد أو الارتفاع إلى مستوى غفران الذنوب ونسيان الضغائن اتساقاً مع النداءات الخفية للدم المسفوح على بطاح الجولان ورمال سيناء، فسقاء شعبنا العربي كان ممتداً ما بين ميادين القتال، وشوارع المدن، وأزقة القرى والمزارع، في كل مكان من سورية الباسلة... ولم تخلد الرواية، للأسف، شيئاً من ملامح الانتشاء والإحساس برعشة الظفر الرائعة لدى أبناء شعبنا كافة، من أطفال ونسوة ورجال وشيوخ، وخاصة أنهم كانوا يعانون سقوط حطام طائرات العدو على وهاد سورية وبروايها.

ومما غاب عن هذه الرواية الإشارة المنصفة، ولو جزئياً، إلى المشاركات العربية في حرب تشرين التحريرية، حتى وإن كان بعضها مشاركة رمزية. وهو أمر تكفّلت به روايات أخرى كرواية (مبارك ربيع) المغربي ((رققة السلاح والقمر)). وقد كان موضوعها الحديث عن مشاركة التجريدة المغربية على الجبهة السورية، بكل ما مزجها من مسائل وقضايا.

إن قارناً "مُقَرَّضاً" لهذه الرواية التي سنعتّ لتخليد حدث عظيم عظيم، بعد خمسين سنة، أو أكثر، لا يمكن له أن يخلص إلى صورة كاملة عن حرب تشرين التحريرية التي خاضتها كافة صنوف الأسلحة في البر والبحر والجو. فتلك الحرب لم تقع فقط على بطاح الجولان فقط، بل في أجواء سورية وعلى سواحلها أيضاً، الأمر الذي تغطّن إليه منشئ رواية ((المرصد)) إذ نقل لنا صوراً عن معارك الجو والبحر والبر عامة، ومرصد جبل الشيخ خاصة، من خلال تقنيات عديدة كالرسائل والمذكرات وشهادات شهود العيان، وما شاكل ذلك... فبذبت الصورة الواقعية الكاملة لحرب تشرين، بوصفها نزلاً شاملاً شاركت فيه صنوف الأسلحة كافة، ولم تبد معركة برية تمت في يوم واحد فقط، دمر فيه ثلاثون دبابة أو أكثر، واستشهد فيه مجموعة من الشباب المخلص لتاريخ أمته، بماضيه وحاضره ومستقبله.

وإنصافاً للكاتب، فرب قائل يقول: ليس من مهمة الكاتب أن يكتب عن كل شيء، وهذا قول صائب وصحيح، فالروائي حرّ مختار، بيد أنني أصبو إلى أن يكون الفن الروائي أكثر عمقاً وشمولاً من التاريخ الرسمي، وأكثر غنى وثراء،

ولاسيما إذا التفت أدق الجزئيات اليومية العابرة والمعبرة، إلى جانب أعظم الكليات الواسمة والمؤثرة. وكم يعجبني مقاله (توينبي) وفحواه: ((ما أجمل أن يكون لنا عين الطائر التي ترى الكلّ من علّ، وعين الدودة التي ترى أدقّ الأشياء وأصغر الجزئيات)). ولعلّ طموحنا لأن نجد التاريخ حيّاً في الأعمال الفنية، كما يصنعه الناس في نشاطهم السياسي والحربي والاجتماعي اليومي، له مايسوّغه.

نعم، طالعنا في رواية ((شفق على الزمن العربي)) إشارات هنا أو هناك، إلى بعض المواقف السياسية التي سبقت الهزيمة الحزيرية، ومُنازعنا ملامح شخصيات، لها رموزها غير القصية، وبعض الأحداث التي أسهمت في استنكار الماضي وصلته بالحاضر. ولكن تلك الإشارات وهذه الشخصيات وتلك الأحداث لم تؤدّ الأمر المرجوّ منها... فقد أشار الكاتب على لسان (إياد) إلى أن سرّ انهزامنا في تخلفنا - (ص ٥٩). وأشار كما ذكرت إلى قول أبي حميد ((الامة العربية كلها مسؤولة عن الهزيمة)) والمّ، على عجل، بصورة لصديق (لباسل) اسمه (نادر) تخلى عن الالتزام، واغتنى بغير وجه حق، وهجر ساحة النضال، وغادر دنيا القيم، ليعبّ من ملذات الحياة، فصار ((إنسان عيش لا إنسان قضية))، وكذلك رمز الروائي إلى موت الحلم البكر، وأراد به ((الوحدة العربية)) من خلال موت من آمن بها، وهو (جميل سعيد) - (ص ٢٢).

بيد أن مكناً أطول وأعمق عند هذه الرموز، وتلك الإشارات، في ضوء تقنيات روائية محكمة، كان يغني الرواية ويجعلها أكثر ثراء وإقناعاً لقارئها، ولكن الكاتب لم يكد يمسّ تلك الأشياء مسّاً رقيقاً، حتّى غادرها دون ريث، تاركاً للأفكار أن تبقى أفكاراً سابحة في عالم مجرد، تلوب على كائنات حيّة، لتتجسّد فيها، فتخلد كما خلدت شخصيات روائية في روايات عربية وأجنبية مختلفة....

ورغم ماتقدم، فنحن إزاء رواية اجتهدت أن تتقل، رغم تضحياتها ببعض المسائل الفنية، إلى الأجيال اللاحقة، استعداد الفداء عند أمتنا، وصرخة الكرامة في أبنائها، وأن تربط أجواء الفداء بعد حزيران، بأجواء الحرب في تشرين. في ضفيرة جدلت خيوطها لغة رفيعة دالة على براعة وتميّز في خلق المجاز ورسم الصور، نادرين، ودالة على إيمان عميق صادق بأمة لها تاريخها المجيد - أمة تؤمن ((بالمنيّة ولا الدنية)) وتقدّر على تغيير مسار الهزيمة لتصنع فجراً عربياً جديداً ننعم بشمسها جميعاً رواة ونقاداً وقراء أدب.

○○

وهيب سراي الدين في روايته:

« مسافة ما من العقل »

وهيب سراي الدين روائي وقصاص ولد في السويداء في العام ١٩٣٤. وبدأ بنشر رواياته منذ العام ١٩٦٥. فكان منها " قرية رمان " (١٩٦٥) و " حفنة على تراب جفجف " (١٩٧٨) و " الرجل والزنازة " (١٩٨٨) و " سلاماً يا ظهر الجبل " (١٩٩٠) ثم هذه الرواية الأخيرة " مسافة ما من العقل " الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق في العام ١٩٩٦. وهي التي سنتلّث عندها هنا ونحن نرى بادئ ذي بدء أن لا بدّ من الاعتراف بأن الأستاذ الأديب (وهيب سراي الدين)، يحوز طاقة جيّدة في فن السرد، ويمتلك قدرة على الإمساك بخيوط عمله الفني، فهو يشتدّها أينما يناسب، ويرخيها حيثما يلزم، في الأغلب الأعم، كما إنه يعرف متى وكيف يفتتح دائرة، ومتى وكيف يغلقها... وقد افتتح الكاتب روايته هذه بوصفه لبّيت ريفي في قرية (المريجة) تعيش فيه امرأة منكودة الحظ تدعى (هدية)، وولد بانس أسحم البشرة هو ابنها (عنيدان). وهو الذي ولدته سفاحاً من (مرايع) من مرابعي الشيخ القرية يُدعى (سحيمان).

وقد صارت (هدية) و (عنيدان) شخصيتين رئيسيتين في الرواية، كثر الحديث عنهما. كما ظهرت إلى جوارهما عائلة الشيخ (هداد) -شيخ المريجة المتسلّط المتجبر. وعائلة ثالثة هي عائلة (أبو مروان) التاجر المقيم في المدينة، وحليف شيخ المريجة وصديقه. وبين هذه العائلات الثلاث نشأت أحداث الرواية. ودارت حواراتها ونهض الوصف فيها، واستقام السرد، وبُثّت الروى والرسائل التي جعلها الكاتب تتسلل حيّة بين ثنايا سطوره.

أ- ملخص الحكاية:

وملخص الحكاية في الرواية أن (هدية) التي صارت على كره منها زوجة للمرايع (سحيمان)، كانت تعمل خادمة في بيت الشيخ (هداد). وهي لم تكن زوجة مرايع، فقط، بل كانت ابنة للمرايع (هزاع الدوش) الذي تركها طفلة لم تلمس شفتها نهد أمها، لأن الأم ماتت لحظة الولادة... وقد أودعها والدها عند هذا الشيخ، لعله يلتقيها ذات يوم. وقد التقاها فعلاً في قرية مجاورة للمريجة

تدعى (أم النسور).

وبين فراق الأب لابنته ولقائه بها، دارت أحداث الرواية زمنياً، وهي أحداث تكشف عن معاناة قاسية لـ (هدية) في منزل شيخ القرية، وعن قهر وإذلال لها، ولولدها (عنيدان) الذي ورث سواد البشرة عن أبيه. أما (عنيدان) هذا، فقد تعرّف إلى أستاذ القرية، واسمه (سلمان)، ولازمه كظله، وتعلم منه أشياء هامة، كان أبرزها أن له حقا عند الشيخ (هذاد). وتمثّل هذا الحق بالفرس (الصهباء) التي رمت (سحيمان) عن متنها، فدقت عنقه، ومات... وقد كانت هذه الفرس غالية على نفس الشيخ، فرفض طلب (عنيدان) بقوة، علماً بأنه هو الذي دبّر قتل أبيه، لأن هذا المربع، كاد يهزم ذات مرة ولي نعمته في سباق للخيول، قام في القرية، فحقد عليه شيخها، ودبّر له مؤامرة أودت بحياته.

وإذ يصير (عنيدان) على حقه، انسجماً مع العرف، ومع مغزى (قصة الثور غندور) التي رواها له معلمه سلمان، تثور ثورة الشيخ، ويدبر له ولأمه (هدية) عملية تهجير من القرية، إذ يتفق مع (أبو مروان) على أن يعمل الاثنان في منزله خدماً، مقابل لقمة العيش، فحسب.

وفي المدينة -حيث (أبو مروان)- تتطور الأحداث، وتتعدد الأمور، فتتشأ علاقة حب مابين (عنيدان) وابنة (أبو مروان): (هيفاء)، وتحمل (هيفاء) من (عنيدان) سفاحاً، مثلها مثل (هدية). ثم تجهض حملها، وتزوّج إلى مهندس زراعي يدعى (مازن الخضراوي).

ولكن (عنيدان) كما أبعد مع أمه من (المريجة) أولاً، أبعد ثانياً من منزل (أبو مروان) إلى بناية شاهقة في المدينة، في قبوها ملهى ومرقص. وهناك نراه يعمل نادلاً في الملهى، ثم يضيق ذرعاً بعمله المهيّن هنا، وتنتهي حياته بالسقوط من سطح البناية، فيموت كما مات أبوه سقوطاً من على ظهر الفرس (الصهباء)!!

أما الأم فتعود إلى بيت (أبو مروان)، ثم تنتقل إلى العمل خادمة، في بيت (هيفاء) زوجة (مازن) التي كان يمكن أن تكون كنة لها لولا موت (عنيدان)، ولكن الفروق الاجتماعية لاتسمح لهيفاء بالاقتران بعنيدان الأسود.

وعندما تقرر (هيفاء) السكن في قرية (أم النسور) مع زوجها (مازن) تلتقي (هدية) بأبيها (هزاع الدوش) لنقول له في آخر الرواية: "أنا امرأة صالحة، أنا بريئة، اطلب من السماء ثانية أن تعاقبهم يا والدي"- (الرواية ٣٧٨).

ب- رسالة الرواية وفكرتها:

كانت تلك خلاصة مركزة لابدّ منها للرواية، لتحديد ما اكتنّزته من معانٍ ورؤى، وبسبب ما بدا على صفحة بنائها من جمالات أو هنات، سنعرض لها في السطور القادمة.

فقد اكتنّزت هذه الرواية رسالتين اثنتين ظهرتتا حبيبتين بين سطورها، وهما: الانتصار للحق والعدل أولاً، ثم الانحياز للفلاحين ثانياً. وبيان ذلك في أن المعلم (سلمان) يفتح عيني (عنيدان) على حق له عند شيخ المريجة (هزاد)، وهو ثمن دم أبيه. وقد تجرأ هذا الفتى -ابن الخادمة والزانية معاً- على المطالبة بحقه! وناصره في ذلك معلمه (سلمان). ولكن الاثنين دفعاً ثمن هذه الجرأة على المطالبة بالحقوق، الإبعاد عن (المريجة)، فعنيدان أبعد إلى المدينة، و(سلمان) نقل، قسراً، إلى قرية (أم النصور) - قرية الثلج الدائم.

أما الانحياز إلى الفلاحين، فقد تجسّد في قول المعلم (سلمان) للمهندس (مازن الخضراوي) - زوج هيفاء، وقد التقاه في (أم النصور): "الفلاحون هم أصحاب الأرض الحقيقيون، وهم الملاك الأصليون، ولا يجوز أن تنهب أرضهم لينقلبوا إلى أجراء فيها، فهذا ظلم اجتماعي" - (الرواية ٣٧٦). وقد جأر المعلم بهذه العبارات بعد أن لاحظ أن الدولة راحت تقسم أراضي (أم النصور)، بعد أن أعدتها لزراعة التفاح المطور، إلى مقاسم، لتبيعها للأغنياء وذوي النفوذ والجاه، من غير الفلاحين القاطنين فيها.

والحقيقة أننا لولا هاتان الرسالتان في الرواية، لألفينا أنفسنا أمام رواية لا فكرة فيها، ولا دلالة في أحداثها. ولا يعقل أن تكتب رواية لمجرد إزجاء الوقت في قراءة صفحات لا يضيئها معنى، أو مغزى، إلا اللهم إذا كانت رواية بوليسية أو تشبه الرواية البوليسية.. ولست أرى في لقاء (هدية) بأبيها (هزاع) في قرية (أم النصور) وإعلانها عن براءتها أمام أبيها، مغزى ما... فالأحداث لم ترتب على هذا الأساس أولاً. وثانياً إن براءة (هدية) من ذنب لا إرادة لها فيه لا تحتاج إلى برهان، أو إلى لقاء بأبيها، الذي تركها طفلة، ولم يعرف ماجرى لها من بعد... لذا فإن نهاية الرواية، على ما فيها من مفاجئة، لم تُعطِ للرواية قيمة، أو معنى، أو مغزى... ولو أن عبارات البراءة قد صدرت عن الأب، لاعتن الابنة، لكائن أجدى وأذهب في الدلالة، شرط أن نفهم الأب رمزاً للمجتمع الظالم القاسي، بلعناته المختلفة، التي تعدّ لعنة الجنس أقواها هنا. ولكن الأب لم يكن كذلك في الرواية.

ج - لعنة الجنس:

ومما تقدم يرى المرء أن لعنة الجنس، الذي أعقبه الموت في الرواية، قد لحقت بامرأتين هما: (هدية) و(هيفاء). ولم لا؟ فكما اشترك اسمهما بحرف واحد، اشتركت شخصيتاهما بمصير واحد مع وجود الفارق. فقد اعتدى (سحيمان) على (هدية)، وتزوجها، رغماً عنها، لجمال لسانه الناس، ثم مات بمكيدة من الشيخ (هداد). وكذلك كرر (عنيدان) فعلة أبيه مع (هيفاء)، ثم مات، ولكن دون مكيدة!.. وقد نجم عن هذه اللعنة ظلمان شديداً: الأول لحق بهدية، والثاني بهيفاء، ولكن مع الفارق أيضاً، فهدية المسكينة اليتيمة بقيت تعمل خادمة طوال عمرها، رغم تغير الأزمنة والمنازل، فهي خادمة عند الشيخ (هداد) في القرية، ثم عند (أبو مروان) في المدينة، ثم عند (هيفاء) في (أم النور). وكذلك لحق الظلم بابنها (عنيدان)، فقد كان فتى منبوذاً في (المريجة) لأنه ابن زانية، وصار فتى مطروداً إلى المدينة، لأنه طالب حق، ومطروداً من منزل (أبو مروان)، لأنه أحب (هيفاء) بصدق، ولم يعبأ بالقوارق الطبقية ما بينه وبينها، ولا بحاجز اللون، فهو أسود كالعبد، وهي بيضاء كالثلج.. وقد امتدت لعنة الجنس إلى (هيفاء)، فقد أجبرت بعد أن صارت ثيباً على أن تتزوج من لا تحب، ولكنها لم تلق المعاناة التي لقيتها (هدية)، فهل كان انتماؤها الطبقى وراء ذلك؟ أم لأن تقاليد أهل المدينة تختلف عنها عند أهل الريف؟ أم لأن لها أما استطاعت التغطية عليها، ولم يكن لهدية أم تفعل مثل ذلك؟؟

إننا إذن مع (هدية) أمام نفي متكرر وعذاب متتابع، دون أن يكون لهذا النفي وذاك العذاب تسويغ معقول، سوى حادثة الاعتداء على بكاره (هدية)... وهو عدوان ليس لها إرادة فيه، بل كان قدرا عليها دفعت ثمنه قهراً مستديماً وعناء مستمراً!..

د - الشخصيات:

وبالتأمل فيما سبق بدت لنا شخصية (هدية) شخصية مسطحة سكوبية ارتضت العمل خادمة طوال عمرها!.. وما كان منها سوى أن تكيل السباب والشتائم للمربع (سحيمان) الذي صار زوجها فيما بعد، بطريقة تثير الاستغراب، فهي تسبه وتشتمه، ليلاً ونهاراً، بعد موته (أو مقتله). وتكاد لاتعترف بأمومتها لابنها (عنيدان) لأن (سحيمان) أبوه!.. وقد صورها الكاتب، في الأغلب الأعم،

امراة مجردة من عاطفة الأمومة، مهنتها الأثيرة ، الشتم والسباب لابنها، دون أن تخالج نفسها آية نفحة من معاني الغفران لسحيمان، أو الحب الحقيقي لابنها (عنيدان). وفي هذا شيء من الغرابة حقاً...!

كما بدت (هدية) خادمة مطيعة في كل البيوت التي عملت فيها، وظهرت امراة خوافة جبانة لا تريد لولدها أن يطالب بحق دم أبيه من الشيخ (هذاد)، فكانت الصورة المناقضة لصور بعض النسوة في روايات أخرى، مثل روايتي عبد الرحمن منيف "شرق المتوسط" و "الآن... هنا أوشق المتوسط مرة أخرى" فام (رجب اسماعيل) في الرواية الأولى، تقول له، رغم سجنه وتعذيبه: "احذر يا رجب، الحبس ينتهي، أما الذل فلا ينتهي، لا تقل شيئاً عن أصدقائك... احذر.. أتسمعني" - (شرق المتوسط ١٤٤). فنحن هنا أمام أم تطالب ابنها بأن لا يذل رغم التعذيب والجلد والتنكيل، ونحن هناك أمام أم تطالب ابنها بالكف عن المطالبة بحقوقه خوفاً من العواقب الوخيمة. ولا تلقي بالاً للذل الذي تعانيه مع ابنها عند الشيخ (هذاد)...! وكذلك كانت أم (طالع العريفي) في رواية (الآن... هنا) لعبد الرحمن منيف. ثم إن شخصية (هدية) تقف أيضاً على الطرف الآخر من مصطلح (المومس الفاضلة) علماً بأنها ليست (مومساً). ولكنها مهمورة بلعنة الجنس التي تلبستها. وإذا قارنا بينها وبين (شكيب) في رواية (الباطر) لحنا مينه، وجدنا فرقا كبيراً جداً، هو الفرق بين النموذج الحيّ الثائر الساعي لتغيير الأشياء وتحويلها، وبين النموذج الخامل المتقاعس الذي يخشى التغيير ويخاف التحول.

أما الابن (عنيدان) فقد كان فتى كسولاً خاملاً، ضعيف البنية، قليل الحيلة. ورغم محدودية قابليته للتعلم، استطاع أن ييسنتج قياساً على (قصة الثور غندور) أن له حقاً عند الشيخ (هذاد). وقد طالب به، ولكن دون جدوى... وقد آل به الانتقال إلى المدينة أن يشعر بالحب، ويرتبط بعلاقة عاطفية مع (هيفاء). وليس من الانصاف -في ضوء ما قدمه الكاتب- المقارنة بين فيلة (سحيمان) - (هدية)، وما جرى بين (عنيدان) و (هيفاء). فشرطاً الفيلين مختلفان، فهناك في الريف اغتصاب وكره. وهنا في المدينة رضا وحب، وشتان بين الأمرين. ومن البدهي أن نشير إلى أن إعصار الحب الذي يهدم كل الأسوار كما يقول (نزار قباني)، ونبض القلب، وسيول العاطفة لاتعب بالفرق بين بشرة (عنيدان) السوداء، وبشرة (هيفاء) البيضاء.... وقد هزنت المغامرة العشقية بين هذين الحبيبين بذلك الفرق وازدرته وهدمته، ولكن لم يكن ذلك جذرياً وعميقاً ودالاً، في ضوء ما آلت إليه الأحداث من بعد....

يَبْدُ أن لغزاً بقي دون حل في شخصية (عنيدان)، وهو في قرية (المريجة)، فقد اكتنف الغموض عادته المجسدة بالنظر المستديم من سطح كوخه في (المريجة) إلى الثلج الأبيض في قرية (أم النسور). وقد كنت أنتساءل: لماذا أغرم (عنيدان) بهذا النظر الدائم إلى الثلج الذي يغطي سطوح تلك القرية؟ وأبحث عنه في صلة له بالشوق الدفين إلى اللون الأبيض الذي سلبته الطبيعة والوراثية (عنيدان)... ولكن الأمر لم يكن على هذا النحو، فقد تكشف السر في النهاية، ولم يعلن عنه الروائي، بل اجتهدت فيه اجتهداً هنا، فربما كان هناك خيط خفي أقرب إلى أسرار الروح، ويتمثل بانتحاء الحفيد إلى موطن الجد الجديد، حيث كان المراجع (هزاع) يقيم. فهل كانت مداومة التطلع إلى الثلج وتأمل بياضه تخفي ميلاً فطرياً إلى انتماء (عنيدان) إلى براءة أمه من خلال انتحائه سنّة أبيها في (أم النسور)، أكثر من انتمائه إلى أبيه (سحيمان) المنهوم بالغريزة والذي دفن في (المريجة)؟ أم أن (عنيدان) الأسود كان يتطلع إلى كل ماهو نقي صاف كالثلج في الحياة، استنكاراً منه غير معلن لسواد أخلاق الناس في المجتمع الذي ظلم أمه ظلماً عنيفاً؟ إنها تساؤلات لم نجد لها أجوبة في الرواية، وإن كنا نجد لها إثارة أسهمت في شدّ القارئ وإيقاظ اهتمامه بما وراء السطور.

أما شخصيتا الشيخ (هذاد) و (أبو مروان)، وأولاهما ريفية، والثانية مدنية، فهما متشابهتان من حيث الجشع ونكران الحقوق، واستغلال جهد الفقراء والمعوزين من الناس، وعليه يمكن الاستخلاص أن إقطاعي الريف كتجار المدينة، لا يهتم أيّاً منهم سوى مصالحه ومنافعه وسمعته الاجتماعية، وماعدا ذلك فليذهب إلى الجحيم...! وقد نجح الكاتب (سراي الدين) في تصوير التحالف بين الفريقيين، حين رسم المؤامرة مابين (هذاد) و(أبو مروان) على المعلم (سلمان) أولاً، إذ نقل إلى (أم النسور) عنوة، وعلى (هدية) وابنها، إذ اتفقا على نقلهما إلى المدينة، ليعملا خادمين في منزل (أبو مروان) مقابل لقمة العيش، فقط. فالرجلان لا يعنيهما البتّة تعليم (عنيدان) مثلاً، ولا تطوير شأن هذه الأسرة المنكودة، لتتحرر وتحيا حياة إنسانية كريمة.. ومن هنا فإن الجانب الخير في النفس البشرية لم يكن بادياً بوضوح في شخصيات الرواية، إلا، اللهم، عند زوجة الشيخ هذاد التي كانت تعامل (هدية) بشيء من العطف، على عكس كنفها (أزهار) التي كانت زوجة قطيفان بن هذاد، وكانت تغار من (هدية) الجميلة جداً. وخلاصة القول هنا أن أيّاً من شخصيات الرواية قد أخفق في أن يكون رمزاً لمعنى، أو لقيمة، أو لفكرة، كما هي الحال في روايات أخرى، كرواية

"المخطوفون" لعبد الكريم ناصيف، حيث مثل (غالي بابا) قائد السفينة، نموذج الصمود والإباء والعنفوان. أو رواية "قوضى الحواس" حيث بدت (حياة) رمزاً للجزائر في ماضيها النضالي... ولكن هذا لا يعني أن الكاتب لم يكن على اطلاع على الأدب الروائي العالمي أو العربي، بل يعني أن ما كتبه هو خياره، وهو حرّ فيما يختار، ونحن أحرار في أن نحلل ونناقش كما حللنا وناقشنا.

والحقيقة أن في الرواية إشارات عديدة تتم على ثقافة روائية جيدة للكاتب، ففيها إشارة إلى رواية "الدون الهادي" لشولوخوف (ص ٢٥٣) وإلى رواية "الحرب والسلام" لتولستوي (ص ٢٧٢) وإلى رواية "لمن تقرر الأجراس" لأرنست همنغواي (ص ٢٧٢)، وموازنة بين (هيفاء) وبطلنة رواية "الساعة الخامسة والعشرون" (ص ٢٧٥) وهي الرواية التي كتبها كونستانتان جيورجيو، وإشارة إلى رواية "الشيخ والبحر" لهمنغواي (ص ٢٨٩). وثمة استثمار لآية قرآنية (ص ٢٩٢)، وإشارة إلى أغنية شعبية من البيئة (ص ٣١٦) وإلى أغنية لفيروز (ص ٣٢٨). ولكن هذه الإشارات كلها لم تبلغ حدّاً يجعلها قابلة لأن تدرس تحت عنوان التناص في الرواية، كما هي الحال في بعض الروايات الأخرى.

هـ العنوان:

وثمة تساؤل آخر يطرأ على الذهن لدى التأمل العميق في عنوان هذه الرواية، فهو "مساحة ما من العقل". وهذا عنوان ضعيف الارتباط بمجريات الأحداث ومغزى الرواية. ولست أجد صلة له بالرواية سوى أن تكون صلة بنمو عقل (عنيدان)، ولكن هذا النمو لم يكن قويا وذاهبا في كل الاتجاهات، فلم يقف هذا النمو وراء تحرّر العبد من عبوديته، ولم يحل دون عمله خادما في منزل (أبو مروان) في المدينة، ولا دون قبوله العمل (نادلاً) في الملهى الليلي في قبو البناية الشاهقة... صحيح أن (عنيدان) اكتشف العلاقة ما بين حال أولاد (سالم الكباس) وحاله، من حيث الحق في امتلاك الحيوان الذي قتل والد كل منهما، وأنه اكتشف أن الشعب في الملهى يؤدي إلى طرده منه، فشاغب، وطُرد... ولكن مساحة عقل (عنيدان) لم تمتد إلى أبعد من ذلك، كان يطلب التحرر كاملاً من ذل الخدمة في المنازل مقابل قوت يومه، أو كان يجترح أعمالاً أكبر من المطالبة بثمن دم أبيه، كالبحت عن سبيل للرزق يؤمن له حريته وكرامته واحترامه.. إن هذا كله لم يحصل، بل الذي حصل فعلاً هو أن (عنيدان)، ذا المساحة الضيقة من العقل، لم يدر كيف زلّت به قدمه، وسقط من على سطح

البناية العالية ومات.. وبهذه الصورة كان موته مجانيا ورخيصا.. وفات الكاتب أن يجعله ثمناً لقضية كبرى ناضل دونها، كان تكون اغتصابه عنوة للفرس (الصهباء)، وذهابه لبيعها ليقهر الفقر، ثم مقتل الشيخ هداد له، وهو يمتطيها... فلو حدث ذلك أو ما هو قريب منه، لدلّ على أن موت (عنيدان) كان ثمناً لمحاول التحول إلى الفروسية والشهامة والسودد، من حياة ملأها الذل والاحتقار والخبول والبلادة...

وثمة حيوز في الرواية تمّ استحضارها، ولكنها، في نظري، لم تستثمر الاستثمار الأمثل، مثل حيّز السيارة والطريق، فالسيارة التي نقلت (هدية) و (عنيدان) من الريف إلى المدينة، والطريق الذي قطّعه بكل ما يراه فيه المسافرين من أشياء، لم يستغلا الاستغلال الكافي. ومن المعروف في الأعمال الروائية أن الطريق والسفر مهمازان كبيران لإغناء السرد، وإثراء الحوادث، وتنمية الكلام على أطوار الزمن الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل.

و- زمان الرواية ومكانها:

للرواية ثلاثة أزمان هي ١- زمن أحداثها ٢- زمن الخطاب فيها ٣- زمن تلقّيها. ومن الصعوبة بمكان عزل الزمان عن المكان في العمل الفني، إذ لازمان بلا مكان، والعكس صحيح. ونحن مع أحداث رواية "مساحة ما من العقل" إزاء أربعين عاماً من الأحداث، هي الأعوام التي قضاها (هزّاع الدوش) في قرية (أم النسور) بعد أن أودع ابنته (هدية) عند الشيخ (هداد). وهذه السنوات الأربعون لم يقع تحديدها بدقة. فقد عزف الروائي عن ربط الأحداث، على نحو مباشر، بالتاريخ السياسي العام، لتتضح العلاقة ما بين المتخيّل السردى والواقع الموضوعي، وترك الأحداث تبدو كأنها تسبح في فضاء مفتوح، ولا تحيل إلى واقع ملموس... ولكن لدى التدقيق والإمعان والتأمل في بعض العبارات، يخلص المرء إلى أن الأحداث قد وقعت في الغالب الأعم، ما بين عهد الانتداب الفرنسي، والحكم الوطني الأول في سورية بعد الجلاء، والدليل أمران: الأول أن مهر أخت المهندس (مازن) الذي دفعه (أبو مروان) كان بالليرات الذهبية العثمانية الموسومة بطغراء السلطان محمد رشاد (ص ٢٢٩). وهذا النوع من التداول النقدي كان يتم، على الأرجح، قبل عهد الاستقلال، وبعد رحيل تركيا بسنوات معدودات. والثاني يشير إلى زمن الحكم الوطني بعد رحيل فرنسا، ففلاحو قرية (أم النسور) يقولون: إنهم رأوا الطائرة لأول مرة في العام الخامس

والعشرين، أي في العام ١٩٢٥، وهو عام اندلاع الثورة السورية الكبرى ضد فرنسا، انطلاقاً من جبل العرب، وقد كانت تلك الطائرة طائرة فرنسية معادية تسقط حمولتها على الناس فتميتهم، أو تجرحهم... أما طائرة الـ (داكوتا) فهي طائرة زراعية تستعمل لرش المبيدات الحشرية وعليها العلم الوطني، وهي غير حربية ولا خوف منها. وهذا ما أخبر به المعلم (سلمان) سكان قرية (أم النصور) - (الرواية ص ٣٥٩). فهاتان إشارتان إلى زمن الأحداث الذي تقاسمه عهدان سياسيان هما: عهد الانتداب وعهد الاستقلال الحديث عن فرنسا.

و لا شك في أن الكاتب قد أعمل قلمه في حذف ما يريد، وفي إثبات ما يريد، كما أعمل خياله في سد الثغرات، وإقامة الجسور بين الأحداث، وربما ابتدع صلات من نوع ما بين المراحل التي مرت بها (هدية) في حياتها البانسة تلك، وذلك من خلال استغلاله للزمن السردى الذي يختلف عن الزمن التاريخي للأحداث، إذ أن من شأن السرد أن يخرج الزمن من رتافته فترشق حركته، ويتخذ شكل شريط سردي. وهذا كله يتطلب احترافية في السرد وقدرة على التحكم في النسيج اللغوي. وهو ما أشرنا إليه في مقدمة هذه الدراسة.

ولكن الكاتب إذ سجل إنجازاً في سردياته، فإن هنات بسيطة شابت نسيجه اللغوي كما سنرى.

أما مكان الأحداث، فهو على الأرجح في محافظة السويداء، وفي السويداء شهد الكاتب النور. والدليل على ما تقدّم أمران: أولاً: إشارة الكاتب إلى أن (أم النصور)، التي ستجرب فيها زراعة التفاح لإنتاج أفضل أنواعه، تبعد عن العاصمة أكثر من مئة كيلو متر. وهذا بعد مماثل بعد السويداء عن دمشق. وثانياً: الإشارة إلى ارتفاع القرية التي هي موطن التجارب الزراعية، نحو ١٥٠٠م عن سطح البحر. وهو ارتفاع يقارب ارتفاع بعض قرى جبل العرب الأشم عن سطح البحر.

أما زمن الخطاب، أو كيفية سرد الأحداث، وطريقة التعامل مع تتابعها، فالملاحظ أن الروائي قد بدأ من وسط الحكاية، منذ أن صارت (هدية) و (عنيدان) يسكنان في كوخهما وحيدين بعد وفاة (سحيمان). وأثناء عمل (هدية) خادمة في بيت الشيخ (هداد). ثم بدأ شريط الزمن بالرجوع خلفاً على طريقة (الفلاش باك) السينمائية تقريباً. فقد عرفنا بعد صفحات، ومن خلال الذكريات، أن (هزاع) كان مراحباً عند شيخ القرية، وأن والدة (هدية) ماتت بعد ولادة (هدية) إثر نزيف دموي عنيف. فأودع الوالد ابنته عند من كان ولي نعمته،

وسافر إلى جهة مجهولة (ص ٤٨-٥٠). وينتقل الروائي من الماضي إلى الحاضر، ثم إلى المستقبل حيث يأخذ الخط الزمني للوقائع بالصعود نحو المستقبل، وتبدأ عمليات انتقال الأسرة المنكودة من مكان إلى آخر على نحو ما ذكرنا من قبل.

فالخط الزمني كان سهمه يرسم على النحو التالي، حاضر، فماض، فحاضر، فمستقبل، وإذا قرناه إلى شخصيات الرواية، كان، بامتياز، زمن (هدية) و (عنيدان)، فهو يبدأ من ولادة (هدية) وينتهي وهي في سن الأربعين، ويتخلل ذلك حياة (عنيدان) وموته. وقد عاش هذا على الأرجح نحو عشرين عاماً.

وقد كان تعامل الكاتب (سراي الدين) مع الزمن دالاً على خبرة، ومنتجاً متعة وسحراً، وفي هذه المعاني يقول الناقد عبد الملك مرتاض: "الزمن نسج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمه الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية"- (في نظرية الرواية ٢٠٧).

ز - اللغة في الرواية:

لا شك أن نسج الزمن الروائي، الذي ينتج هذه العوالم الجمالية السحرية، يتوسل إلى هدفه باللغة التي يتوخى أن يملك الكاتب منها رصيذاً جيداً من المفردات والعبارات وطرائق التعبير وتركيب الجمل. ولكن، والحق يقال، لم يكن وجه اللغة في هذه الرواية بالجمال الذي يتمناه المرء، ولم يقف على قدم المساواة مع فن السرد عند الكاتب، فانتابته بثرات شوّهت بعض قسماته، وحالت دون كمال بهانه. وسأسوق فيما يلي بعض الهنات اللغوية التي وقفت عليها في الرواية، والتي حالت دون رشاقة الأسلوب وسلامة التعبير وسمو الأداء.

ومن تلك الأشياء الشائنة:

ص ١٧: قال الكاتب: تصيغ الأفكار "والصواب: تصوغ والمصدر (صوغ).

ص ٢١: قال الكاتب: "أحسنُ كان التحم نظام عقله" والأفضل: أحسنُ كان نظام عقله التحم.

ص ٣٥: قال الكاتب: "اختمرت نفسه بحكايات" والصواب: "اختمرت حكايات بنفسه"

- ص ٤٥: قال الكاتب: "فطنت بهما" والصواب فطنت لهما. وتكررت تعدية هذا الفعل المغلوطة في ص ١٧٠ وص ٣٦٢.
- ص ٤٦: قال الكاتب: "احتر المسكين" والأفضل: تحير.
- ص ٤٨: قال الكاتب: "كانت تهمل دموعها" والأصوب: كانت دموعها تهمل.
- ص ٤٩: قال الكاتب: "في العام الذي حملت فيه مرجانة الصالح.. كان عام جفاف" وهذا تعبير مرتبك مضطرب، وفيه تكرار. ولو حذف الكاتب كلمة (في) في أول عبارته لاستقام أدؤه.
- ص ٥٢: قال الكاتب: "أخذت غيرة الطفولة نفسه" والأفضل: استبدت بنفسه مشاعر الغيرة الطفولية.
- ص ٥٣: قال الكاتب: "حطت حملها الثاني". والساغ هنا: وضعت حملها الثاني.
- ص ٧٠: قال الكاتب: "انطلى بطيب النية" والأفضل: اتصف، أو اتسم، أو عرف.
- ص ١٢٩: قال الكاتب: "وأدار ظهره بطريقة استبدادية" ولعل الأصوب.. استفزازية. فمدار الكلام على الاستفزاز لا على الاستبداد. والفرق بين المعنيين كبير.
- ص ١٣٧: قال الكاتب: "كأنه واخذ نفسه" والصواب: أخذ نفسه.
- ص ١٤١: قال الكاتب: "انتشرت رائحة كالجعة". والصواب: كرائحة الجعة.
- ص ١٤٦: قال الكاتب: "كاد يغلق عليه" والكلمة الأمثل هنا: كاد يرتج عليه.
- ص ١٥٩: قال الكاتب: "كانت تتماهى" والصواب: تتماهى (من المرأة).
- ص ١٥٩: قال الكاتب: "وقد تبدى عليه الإذلال إلى درجة الإهانة" ولو عكس الكاتب طرفي العبارة لكان أفضل، فالإهانة أقل رتبة من الإذلال، وهي تتطور لتصل إليه، وليس العكس...
- ص ٢٠٦: قال الكاتب: "تكلمنا غرقتما" والصواب: تلك غرقتكما.
- ص ٢١١: قال الكاتب: "ولكن فلم يتوافق" والصواب حذف الفاء من (فلم) فالاستئنافان، أو الاستئناف بعد الاستراك، لا يسوغان متاليين.

ص ٢٣٠: قال الكاتب: "قي فضائوات بيضاء". والصواب فضاءات.
ص ٢٣٥: قال الكاتب: "لا تألوا جهذا" والصواب تألو. ولعل الألف الزائدة هنا خطأ مطبعي.

ص ٢٣٥: قال الكاتب: "لا تتأبى من النظر إليه" والسماع هنا لا تتردد، فالسياق يرشح معنى التردد، لا معنى التأبى، والفرق كبير بين المعنيين.

ص ٢٣٨: قال الكاتب: "كقوة جذب انتدين: أبيض.. أسود" والأفضل جذب النقيضين، لأن ثمة فرقاً بين معنى الذ ومعى النقيض.

ص ٢٤٥: قال الكاتب: "لعل تنهياً هذنة" والصواب: لعل هذنة تنهياً.
ص ٢٥٦: قال الكاتب: "تكن عندما لا ينتوي السفر فكان يمكث" والصواب حنف الغاء من (فكان).

ص ٢٦٥: قال الكاتب: "إنما سيكون برأى الجميع زواجاً منموغاً بطابع الالتزام بالأمر الواقع" والصواب، بطابع الرضوخ للأمر الواقع. وثمة فرق بين معنى الالتزام ومعنى الرضوخ.

ص ٢٧٩: قال الكاتب: "هيفاء لا تشك أن المطالعة قد فادت منها كثيراً" وهذه عبارة ملبسة، فمن أفاد من من؟ فالكاتب يريد القول: إن هيفاء هي التي أفادت من المطالعة وليس العكس، كما توحى عبارته. ولو قال: وقد أفادت هيفاء من المطالعة كثيراً، لأمن اللبس والتعليق.

ص ٣٠٠: قال الكاتب: "ستؤكنا الأسننة انميرية مثل جيفة" وهذا تشبيه غريب وغير سليم ولا يؤدى المعنى المتوخى، فلا وجه لتشبيه الأسننة بالجيفة، ولا لتشبيه من تؤكها الأسنن بالجيفة. وهذان وجهان ترشحهما العبارة انسابقة المننبسة.

وفضلاً عما تقدم فإن الأخطاء المطبعية، لسوء الطالع، أثقلت كاهل هذه الرواية، فكثر كثرة مفرطة. وقد أحصيت منها العشرات، حتى إنني حدثت أن التجارب الطباعية لم تصحح، أو على الأقل، لم تصحح سوى مرة واحدة. وهذا، بالطبع لا يكفي. انظر مثلاً أخطاء في الصفحات التالية: (١٣-٢٤-٢٧-٣٥-٣٨-٤٠-٦٧-٧٧-٧٨-٨٢-١٢٢-١٢٤-١٤٦-١٤٧-١٥٠-١٥٥-١٦٢-١٦٩-١٧٥-١٨٦-٢٠٢-٢١٢-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠-٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩-٢٣٠-٢٣١-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٣٨-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٣-٢٥٤-٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨-٢٥٩-٢٦٠-٢٦١-٢٦٢-٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٧٩-٢٨٠-٢٨١-٢٨٢-٢٨٣-٢٨٤-٢٨٥-٢٨٦-٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩-٢٩٠-٢٩١-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥-٢٩٦-٢٩٧-٢٩٨-٢٩٩-٣٠٠-٣٠١-٣٠٢-٣٠٣-٣٠٤-٣٠٥-٣٠٦-٣٠٧-٣٠٨-٣٠٩-٣١٠-٣١١-٣١٢-٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨-٣١٩-٣٢٠-٣٢١-٣٢٢-٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥-٣٢٦-٣٢٧-٣٢٨-٣٢٩-٣٣٠-٣٣١-٣٣٢-٣٣٣-٣٣٤-٣٣٥-٣٣٦-٣٣٧-٣٣٨-٣٣٩-٣٤٠-٣٤١-٣٤٢-٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧-٣٤٨-٣٤٩-٣٥٠-٣٥١-٣٥٢-٣٥٣-٣٥٤-٣٥٥-٣٥٦-٣٥٧-٣٥٨-٣٥٩-٣٦٠-٣٦١-٣٦٢-٣٦٣-٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧-٣٦٨-٣٦٩-٣٧٠-٣٧١-٣٧٢-٣٧٣-٣٧٤-٣٧٥-٣٧٦-٣٧٧-٣٧٨-٣٧٩-٣٨٠-٣٨١-٣٨٢-٣٨٣-٣٨٤-٣٨٥-٣٨٦-٣٨٧-٣٨٨-٣٨٩-٣٩٠-٣٩١-٣٩٢-٣٩٣-٣٩٤-٣٩٥-٣٩٦-٣٩٧-٣٩٨-٣٩٩-٤٠٠-٤٠١-٤٠٢-٤٠٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٠٦-٤٠٧-٤٠٨-٤٠٩-٤١٠-٤١١-٤١٢-٤١٣-٤١٤-٤١٥-٤١٦-٤١٧-٤١٨-٤١٩-٤٢٠-٤٢١-٤٢٢-٤٢٣-٤٢٤-٤٢٥-٤٢٦-٤٢٧-٤٢٨-٤٢٩-٤٣٠-٤٣١-٤٣٢-٤٣٣-٤٣٤-٤٣٥-٤٣٦-٤٣٧-٤٣٨-٤٣٩-٤٤٠-٤٤١-٤٤٢-٤٤٣-٤٤٤-٤٤٥-٤٤٦-٤٤٧-٤٤٨-٤٤٩-٤٥٠-٤٥١-٤٥٢-٤٥٣-٤٥٤-٤٥٥-٤٥٦-٤٥٧-٤٥٨-٤٥٩-٤٦٠-٤٦١-٤٦٢-٤٦٣-٤٦٤-٤٦٥-٤٦٦-٤٦٧-٤٦٨-٤٦٩-٤٧٠-٤٧١-٤٧٢-٤٧٣-٤٧٤-٤٧٥-٤٧٦-٤٧٧-٤٧٨-٤٧٩-٤٨٠-٤٨١-٤٨٢-٤٨٣-٤٨٤-٤٨٥-٤٨٦-٤٨٧-٤٨٨-٤٨٩-٤٩٠-٤٩١-٤٩٢-٤٩٣-٤٩٤-٤٩٥-٤٩٦-٤٩٧-٤٩٨-٤٩٩-٥٠٠-٥٠١-٥٠٢-٥٠٣-٥٠٤-٥٠٥-٥٠٦-٥٠٧-٥٠٨-٥٠٩-٥١٠-٥١١-٥١٢-٥١٣-٥١٤-٥١٥-٥١٦-٥١٧-٥١٨-٥١٩-٥٢٠-٥٢١-٥٢٢-٥٢٣-٥٢٤-٥٢٥-٥٢٦-٥٢٧-٥٢٨-٥٢٩-٥٣٠-٥٣١-٥٣٢-٥٣٣-٥٣٤-٥٣٥-٥٣٦-٥٣٧-٥٣٨-٥٣٩-٥٤٠-٥٤١-٥٤٢-٥٤٣-٥٤٤-٥٤٥-٥٤٦-٥٤٧-٥٤٨-٥٤٩-٥٥٠-٥٥١-٥٥٢-٥٥٣-٥٥٤-٥٥٥-٥٥٦-٥٥٧-٥٥٨-٥٥٩-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٦٤-٥٦٥-٥٦٦-٥٦٧-٥٦٨-٥٦٩-٥٧٠-٥٧١-٥٧٢-٥٧٣-٥٧٤-٥٧٥-٥٧٦-٥٧٧-٥٧٨-٥٧٩-٥٨٠-٥٨١-٥٨٢-٥٨٣-٥٨٤-٥٨٥-٥٨٦-٥٨٧-٥٨٨-٥٨٩-٥٩٠-٥٩١-٥٩٢-٥٩٣-٥٩٤-٥٩٥-٥٩٦-٥٩٧-٥٩٨-٥٩٩-٦٠٠-٦٠١-٦٠٢-٦٠٣-٦٠٤-٦٠٥-٦٠٦-٦٠٧-٦٠٨-٦٠٩-٦١٠-٦١١-٦١٢-٦١٣-٦١٤-٦١٥-٦١٦-٦١٧-٦١٨-٦١٩-٦٢٠-٦٢١-٦٢٢-٦٢٣-٦٢٤-٦٢٥-٦٢٦-٦٢٧-٦٢٨-٦٢٩-٦٣٠-٦٣١-٦٣٢-٦٣٣-٦٣٤-٦٣٥-٦٣٦-٦٣٧-٦٣٨-٦٣٩-٦٤٠-٦٤١-٦٤٢-٦٤٣-٦٤٤-٦٤٥-٦٤٦-٦٤٧-٦٤٨-٦٤٩-٦٥٠-٦٥١-٦٥٢-٦٥٣-٦٥٤-٦٥٥-٦٥٦-٦٥٧-٦٥٨-٦٥٩-٦٦٠-٦٦١-٦٦٢-٦٦٣-٦٦٤-٦٦٥-٦٦٦-٦٦٧-٦٦٨-٦٦٩-٦٧٠-٦٧١-٦٧٢-٦٧٣-٦٧٤-٦٧٥-٦٧٦-٦٧٧-٦٧٨-٦٧٩-٦٨٠-٦٨١-٦٨٢-٦٨٣-٦٨٤-٦٨٥-٦٨٦-٦٨٧-٦٨٨-٦٨٩-٦٩٠-٦٩١-٦٩٢-٦٩٣-٦٩٤-٦٩٥-٦٩٦-٦٩٧-٦٩٨-٦٩٩-٧٠٠-٧٠١-٧٠٢-٧٠٣-٧٠٤-٧٠٥-٧٠٦-٧٠٧-٧٠٨-٧٠٩-٧١٠-٧١١-٧١٢-٧١٣-٧١٤-٧١٥-٧١٦-٧١٧-٧١٨-٧١٩-٧٢٠-٧٢١-٧٢٢-٧٢٣-٧٢٤-٧٢٥-٧٢٦-٧٢٧-٧٢٨-٧٢٩-٧٣٠-٧٣١-٧٣٢-٧٣٣-٧٣٤-٧٣٥-٧٣٦-٧٣٧-٧٣٨-٧٣٩-٧٤٠-٧٤١-٧٤٢-٧٤٣-٧٤٤-٧٤٥-٧٤٦-٧٤٧-٧٤٨-٧٤٩-٧٥٠-٧٥١-٧٥٢-٧٥٣-٧٥٤-٧٥٥-٧٥٦-٧٥٧-٧٥٨-٧٥٩-٧٦٠-٧٦١-٧٦٢-٧٦٣-٧٦٤-٧٦٥-٧٦٦-٧٦٧-٧٦٨-٧٦٩-٧٧٠-٧٧١-٧٧٢-٧٧٣-٧٧٤-٧٧٥-٧٧٦-٧٧٧-٧٧٨-٧٧٩-٧٨٠-٧٨١-٧٨٢-٧٨٣-٧٨٤-٧٨٥-٧٨٦-٧٨٧-٧٨٨-٧٨٩-٧٩٠-٧٩١-٧٩٢-٧٩٣-٧٩٤-٧٩٥-٧٩٦-٧٩٧-٧٩٨-٧٩٩-٨٠٠-٨٠١-٨٠٢-٨٠٣-٨٠٤-٨٠٥-٨٠٦-٨٠٧-٨٠٨-٨٠٩-٨١٠-٨١١-٨١٢-٨١٣-٨١٤-٨١٥-٨١٦-٨١٧-٨١٨-٨١٩-٨٢٠-٨٢١-٨٢٢-٨٢٣-٨٢٤-٨٢٥-٨٢٦-٨٢٧-٨٢٨-٨٢٩-٨٣٠-٨٣١-٨٣٢-٨٣٣-٨٣٤-٨٣٥-٨٣٦-٨٣٧-٨٣٨-٨٣٩-٨٤٠-٨٤١-٨٤٢-٨٤٣-٨٤٤-٨٤٥-٨٤٦-٨٤٧-٨٤٨-٨٤٩-٨٥٠-٨٥١-٨٥٢-٨٥٣-٨٥٤-٨٥٥-٨٥٦-٨٥٧-٨٥٨-٨٥٩-٨٦٠-٨٦١-٨٦٢-٨٦٣-٨٦٤-٨٦٥-٨٦٦-٨٦٧-٨٦٨-٨٦٩-٨٧٠-٨٧١-٨٧٢-٨٧٣-٨٧٤-٨٧٥-٨٧٦-٨٧٧-٨٧٨-٨٧٩-٨٨٠-٨٨١-٨٨٢-٨٨٣-٨٨٤-٨٨٥-٨٨٦-٨٨٧-٨٨٨-٨٨٩-٨٩٠-٨٩١-٨٩٢-٨٩٣-٨٩٤-٨٩٥-٨٩٦-٨٩٧-٨٩٨-٨٩٩-٩٠٠-٩٠١-٩٠٢-٩٠٣-٩٠٤-٩٠٥-٩٠٦-٩٠٧-٩٠٨-٩٠٩-٩١٠-٩١١-٩١٢-٩١٣-٩١٤-٩١٥-٩١٦-٩١٧-٩١٨-٩١٩-٩٢٠-٩٢١-٩٢٢-٩٢٣-٩٢٤-٩٢٥-٩٢٦-٩٢٧-٩٢٨-٩٢٩-٩٣٠-٩٣١-٩٣٢-٩٣٣-٩٣٤-٩٣٥-٩٣٦-٩٣٧-٩٣٨-٩٣٩-٩٤٠-٩٤١-٩٤٢-٩٤٣-٩٤٤-٩٤٥-٩٤٦-٩٤٧-٩٤٨-٩٤٩-٩٥٠-٩٥١-٩٥٢-٩٥٣-٩٥٤-٩٥٥-٩٥٦-٩٥٧-٩٥٨-٩٥٩-٩٦٠-٩٦١-٩٦٢-٩٦٣-٩٦٤-٩٦٥-٩٦٦-٩٦٧-٩٦٨-٩٦٩-٩٧٠-٩٧١-٩٧٢-٩٧٣-٩٧٤-٩٧٥-٩٧٦-٩٧٧-٩٧٨-٩٧٩-٩٨٠-٩٨١-٩٨٢-٩٨٣-٩٨٤-٩٨٥-٩٨٦-٩٨٧-٩٨٨-٩٨٩-٩٩٠-٩٩١-٩٩٢-٩٩٣-٩٩٤-٩٩٥-٩٩٦-٩٩٧-٩٩٨-٩٩٩-١٠٠٠-١٠٠١-١٠٠٢-١٠٠٣-١٠٠٤-١٠٠٥-١٠٠٦-١٠٠٧-١٠٠٨-١٠٠٩-١٠١٠-١٠١١-١٠١٢-١٠١٣-١٠١٤-١٠١٥-١٠١٦-١٠١٧-١٠١٨-١٠١٩-١٠٢٠-١٠٢١-١٠٢٢-١٠٢٣-١٠٢٤-١٠٢٥-١٠٢٦-١٠٢٧-١٠٢٨-١٠٢٩-١٠٣٠-١٠٣١-١٠٣٢-١٠٣٣-١٠٣٤-١٠٣٥-١٠٣٦-١٠٣٧-١٠٣٨-١٠٣٩-١٠٤٠-١٠٤١-١٠٤٢-١٠٤٣-١٠٤٤-١٠٤٥-١٠٤٦-١٠٤٧-١٠٤٨-١٠٤٩-١٠٥٠-١٠٥١-١٠٥٢-١٠٥٣-١٠٥٤-١٠٥٥-١٠٥٦-١٠٥٧-١٠٥٨-١٠٥٩-١٠٦٠-١٠٦١-١٠٦٢-١٠٦٣-١٠٦٤-١٠٦٥-١٠٦٦-١٠٦٧-١٠٦٨-١٠٦٩-١٠٧٠-١٠٧١-١٠٧٢-١٠٧٣-١٠٧٤-١٠٧٥-١٠٧٦-١٠٧٧-١٠٧٨-١٠٧٩-١٠٨٠-١٠٨١-١٠٨٢-١٠٨٣-١٠٨٤-١٠٨٥-١٠٨٦-١٠٨٧-١٠٨٨-١٠٨٩-١٠٩٠-١٠٩١-١٠٩٢-١٠٩٣-١٠٩٤-١٠٩٥-١٠٩٦-١٠٩٧-١٠٩٨-١٠٩٩-١١٠٠-١١٠١-١١٠٢-١١٠٣-١١٠٤-١١٠٥-١١٠٦-١١٠٧-١١٠٨-١١٠٩-١١١٠-١١١١-١١١٢-١١١٣-١١١٤-١١١٥-١١١٦-١١١٧-١١١٨-١١١٩-١١٢٠-١١٢١-١١٢٢-١١٢٣-١١٢٤-١١٢٥-١١٢٦-١١٢٧-١١٢٨-١١٢٩-١١٣٠-١١٣١-١١٣٢-١١٣٣-١١٣٤-١١٣٥-١١٣٦-١١٣٧-١١٣٨-١١٣٩-١١٤٠-١١٤١-١١٤٢-١١٤٣-١١٤٤-١١٤٥-١١٤٦-١١٤٧-١١٤٨-١١٤٩-١١٥٠-١١٥١-١١٥٢-١١٥٣-١١٥٤-١١٥٥-١١٥٦-١١٥٧-١١٥٨-١١٥٩-١١٦٠-١١٦١-١١٦٢-١١٦٣-١١٦٤-١١٦٥-١١٦٦-١١٦٧-١١٦٨-١١٦٩-١١٧٠-١١٧١-١١٧٢-١١٧٣-١١٧٤-١١٧٥-١١٧٦-١١٧٧-١١٧٨-١١٧٩-١١٨٠-١١٨١-١١٨٢-١١٨٣-١١٨٤-١١٨٥-١١٨٦-١١٨٧-١١٨٨-١١٨٩-١١٩٠-١١٩١-١١٩٢-١١٩٣-١١٩٤-١١٩٥-١١٩٦-١١٩٧-١١٩٨-١١٩٩-١٢٠٠-١٢٠١-١٢٠٢-١٢٠٣-١٢٠٤-١٢٠٥-١٢٠٦-١٢٠٧-١٢٠٨-١٢٠٩-١٢١٠-١٢١١-١٢١٢-١٢١٣-١٢١٤-١٢١٥-١٢١٦-١٢١٧-١٢١٨-١٢١٩-١٢٢٠-١٢٢١-١٢٢٢-١٢٢٣-١٢٢٤-١٢٢٥-١٢٢٦-١٢٢٧-١٢٢٨-١٢٢٩-١٢٣٠-١٢٣١-١٢٣٢-١٢٣٣-١٢٣٤-١٢٣٥-١٢٣٦-١٢٣٧-١٢٣٨-١٢٣٩-١٢٤٠-١٢٤١-١٢٤٢-١٢٤٣-١٢٤٤-١٢٤٥-١٢٤٦-١٢٤٧-١٢٤٨-١٢٤٩-١٢٥٠-١٢٥١-١٢٥٢-١٢٥٣-١٢٥٤-١٢٥٥-١٢٥٦-١٢٥٧-١٢٥٨-١٢٥٩-١٢٦٠-١٢٦١-١٢٦٢-١٢٦٣-١٢٦٤-١٢٦٥-١٢٦٦-١٢٦٧-١٢٦٨-١٢٦٩-١٢٧٠-١٢٧١-١٢٧٢-١٢٧٣-١٢٧٤-١٢٧٥-١٢٧٦-١٢٧٧-١٢٧٨-١٢٧٩-١٢٨٠-١٢٨١-١٢٨٢-١٢٨٣-١٢٨٤-١٢٨٥-١٢٨٦-١٢٨٧-١٢٨٨-١٢٨٩-١٢٩٠-١٢٩١-١٢٩٢-١٢٩٣-١٢٩٤-١٢٩٥-١٢٩٦-١٢٩٧-١٢٩٨-١٢٩٩-١٣٠٠-١٣٠١-١٣٠٢-١٣٠٣-١٣٠٤-١٣٠٥-١٣٠٦-١٣٠٧-١٣٠٨-١٣٠٩-١٣١٠-١٣١١-١٣١٢-١٣١٣-١٣١٤-١٣١٥-١٣١٦-١٣١٧-١٣١٨-١٣١٩-١٣٢٠-١٣٢١-١٣٢٢-١٣٢٣-١٣٢٤-١٣٢٥-١٣٢٦-١٣٢٧-١٣٢٨-١٣٢٩-١٣٣٠-١٣٣١-١٣٣٢-١٣٣٣-١٣٣٤-١٣٣٥-١٣٣٦-١٣٣٧-١٣٣٨-١٣٣٩-١٣٤٠-١٣٤١-١٣٤٢-١٣٤٣-١٣٤٤-١٣٤٥-١٣٤٦-١٣٤٧-١٣٤٨-١٣٤٩-١٣٥٠-١٣٥١-١٣٥٢-١٣٥٣-١٣٥٤-١٣٥٥-١٣٥٦-١٣٥٧-١٣٥٨-١٣٥٩-١٣٦٠-١٣٦١-١٣٦٢-١٣٦٣-١٣٦٤-١٣٦٥-١٣٦٦-١٣٦٧-١٣٦٨-١٣٦٩-١٣٧٠-١٣٧١-١٣٧٢-١٣٧٣-١٣٧٤-١٣٧٥-١٣٧٦-١٣٧٧-١٣٧٨-١٣٧٩-١٣٨٠-١٣٨١-١٣٨٢-١٣٨٣-١٣٨٤-١٣٨٥-١٣٨٦-١٣٨٧-١٣٨٨-١٣٨٩-١٣٩٠-١٣٩١-١٣٩٢-١٣٩٣-١٣٩٤-١٣٩٥-١٣٩٦-١٣٩٧-١٣٩٨-١٣٩٩-١٤٠٠-١٤٠١-١٤٠٢-١٤٠٣-١٤٠٤-١٤٠٥-١٤٠٦-١٤٠٧-١٤٠٨-١٤٠٩-١٤١٠-١٤١١-١٤١٢-١٤١٣-١٤١٤-١٤١٥-١٤١٦-١٤١٧-١٤١٨-١٤١٩-١٤٢٠-١٤٢١-١٤٢٢-١٤٢٣-١٤٢٤-١٤٢٥-١٤٢٦-١٤٢٧-١٤٢٨-١٤٢٩-١٤٣٠-١٤٣١-١٤٣٢-١٤٣٣-١٤٣٤-١٤٣٥-١٤٣٦-١٤٣٧-١٤٣٨-١٤٣٩-١٤٤٠-١٤٤١-١٤٤٢-١٤٤٣-١٤٤٤-١٤٤٥-١٤٤٦-١٤٤٧-١٤٤٨-١٤٤٩-١٤٥٠-١٤٥١-١٤٥٢-١٤٥٣-١٤٥٤-١٤٥٥-١٤٥٦-١٤٥٧-١٤٥٨-١٤٥٩-١٤٦٠-١٤٦١-١٤٦٢-١٤٦٣-١٤٦٤-١٤٦٥-١٤٦٦-١٤٦٧-١٤٦٨-١٤٦٩-١٤٧٠-١٤٧١-١٤٧٢-١٤٧٣-١٤٧٤-١٤٧٥-١٤٧٦-١٤٧٧-١٤٧٨-١٤٧٩-١٤٨٠-١٤٨١-١٤٨٢-١٤٨٣-١٤٨٤-١٤٨٥-١٤٨٦-١٤٨٧-١٤٨٨-١٤٨٩-١٤٩٠-١٤٩١-١٤٩٢-١٤٩٣-١٤٩٤-١٤٩٥-١٤٩٦-١٤٩٧-١٤٩٨-١٤٩٩-١٥٠٠-١٥٠١-١٥٠٢-١٥٠٣-١٥٠٤-١٥٠٥-١٥٠٦-١٥٠٧-١٥٠٨-١٥٠٩-١٥١٠-١٥١١-١٥١٢-١٥١٣-١٥١٤-١٥١٥-١٥١٦-١٥١٧-١٥١٨-١٥١٩-١٥٢٠-١٥٢١-١٥٢٢-١٥٢٣-١٥٢٤-١٥٢٥-١٥٢٦-١٥٢٧-١٥٢٨-١٥٢٩-١٥٣٠-١٥٣١-١٥٣٢-١٥٣٣-١٥٣٤-١٥٣٥-١٥٣٦-١٥٣٧-١٥٣٨-١٥٣٩-١٥٤٠-١٥٤١-١٥٤٢-١٥٤٣-١٥٤٤-١٥٤٥-١٥٤٦-١٥٤٧-١٥٤٨-١٥٤٩-١٥٥٠-١٥٥١-١٥٥٢-١٥٥٣-١٥٥٤-١٥٥٥-١٥٥٦-١٥٥٧-١٥٥٨-١٥٥٩-١٥٦٠-١٥٦١-١٥٦٢-١٥٦٣-١٥٦٤-١٥٦٥-١٥٦٦-١٥٦٧-١٥٦٨-١٥٦٩-١٥٧٠-١٥٧١-١٥٧٢-١٥٧٣-١٥٧٤-١٥٧٥-١٥٧٦-١٥٧٧-١٥٧٨-١٥٧٩-١٥٨٠-١٥٨١-١٥٨٢-١٥٨٣-١٥٨٤-١٥٨٥-١٥٨٦-١٥٨٧-١٥٨٨-١٥٨٩-١٥٩٠-١٥٩١-١٥٩٢-١٥٩٣-١٥٩٤-١٥٩٥-١٥٩٦-١٥٩٧-١٥٩٨-١٥٩٩-١٦٠٠-١٦٠١-١٦٠٢-١٦٠٣-١٦٠٤-١٦٠٥-١٦٠٦-١٦٠٧-١٦٠٨-١٦٠٩-١٦١٠-١٦١١-١٦١٢-١٦١٣-١٦١٤-١٦١٥-١٦١٦-١٦١٧-١٦١٨-١٦١٩-١٦٢٠-١٦٢١-١٦٢٢-١٦٢٣-١٦٢٤-١٦٢٥-١٦٢٦-١٦٢٧-١٦٢٨-١٦٢٩-١٦٣٠-١٦٣١-١٦٣٢-١٦٣٣-١٦٣٤-١٦٣٥-١٦٣٦-١٦٣٧-١٦٣٨-١٦٣٩-١٦٤٠-١٦٤١-١٦٤٢-١٦٤٣-١٦٤٤-١٦٤٥-١٦٤٦-١٦٤٧-١٦٤٨-١٦٤٩-١

كذلك لم يحفل الكاتب بوضع علامات الترقيم في مكانها المناسب، بل وجدته يرشقها كيفما اتفق: بين الفعل وفاعله أحياناً، وبين الجار والمجرور أحياناً، وبين أشياء كثيرة لا حاجة للفصل بينها بفواصل ونقاط، وفي العنوان مثلاً لا أجد حاجة للفصل بثلاث نقاط، ما بين كلمة (من) و (العقل)!

وعلى الرغم من كل ما سبق، فإن (وهيب سراي الدين) القادم إلى عالم الأدب من دراسته الجامعية للتاريخ، إلى عالم الأدب، لم يكن غريباً عن الفن الروائي، فمغامراته في هذا الجنس الأدبي، قد خلفت وراءه رصيذاً جيداً، فهو صاحب سبع روايات، كان أولها رواية: "قرية رمان" وقد طبعها بدمشق عام ١٩٦٥. وما قبل آخرها رواية: "اشتقاقات الفصل الأخير" وهي من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٩٥. وبين تلك وهذه ثلاثون عاماً. ثم كانت هذه الرواية "مساحة ما من العقل" وهي من منشورات وزارة الثقافة بدمشق في العام ١٩٩٦. ويضاف إلى ما سبق أربع مجموعات قصصية الأولى عنوانها "الرقيق" (دمشق ١٩٨٦) والأخيرة عنوانها "عالم في سهرة" (دمشق ١٩٩٤). وهذا كله إن دلَّ على شيء، فإنما يدل على أن وقفنا هذه كانت بين يدي كاتب معروف، له باع في فن السرد حسن، ولكن "الحسن أو الحسناء لا تعدم ذاماً" كما يقول شاعرنا القديم. وهذا يعني أن النقد لا يفقد الحسناء جمالها، بل يتمنى لها أن تكون أكثر بهاء وأكمل رونقاً، وإذا كان الإبداع هو جناح الأدب الأول، فإن النقد هو جناحه الثاني، ولا يمكن لطائر الأدب أن يحلق إلا بجناحيه الاثنين.



القسم الثاني

« روائيون وروايات عربية »

١- عبد الرحمن منيف في روايته:

أ- شرق المتوسط

ب- الآن هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى

٢- أحلام مستغانمي في روايتها:

أ- فوضى الحواس.

ب- ذاكرة الجسد

٣- محمد شكري في روايته:

أ- الخبز الحافي

ب- الشطار

oo

عبد الرحمن منيف في روايته:

« شرق المتوسط والآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى »

شيء جميل حقاً أن يسخر الكاتب فنه لأجمل القيم التي يقدّسها جل الناس، والتي يرومون رؤيتها مطهرة من الزيف والتشويه والتلوّث... وهذا ما يراه المرء، ببصيرته، وهو يقرأ أدب (عبد الرحمن منيف) فهو يكتب عن الحرية والكرامة والتحضّر، ويعلي شأن الصمود، والإباء، والثبات على المبدأ، والوفاء، ويقدّس حقوق الإنسان، وينافح عنها، ويقدر قيمة الكلمة، ومعنى الكتابة...

وذلك كله من خلال اختياره موضوع ((السجن السياسي)) والقمع الفكري، محورين من محاور روايته له. إن سجناء الرأي وما يلقونه في معتقلات الاستبداد في (شرق المتوسط) هم موضوع الروايتين اللتين سنقف عندهما من روايات (عبد الرحمن منيف) العشر. وهما: ((شرق المتوسط)) و ((الآن هنا... أو شرق المتوسط مرة أخرى)).

و (عبد الرحمن منيف) روائي عربي معاصر جمع في شخصه أكثر من نسب، وعاش في أكثر من قطر، فهو مولود عام ١٩٣٣ لأب سعودي، كان يرحل في طلب الرزق من نجد إلى بلاد الشام، وقيم فترات، تطول أو تقصر، في دمشق وعمّان والبصرة وبغداد. وهو ابن لأم عراقية، ومسقط رأسه مدينة عمان بالأردن. وقد توفي أبوه، وهو في الخامسة من عمره، فعاش في كنف رجل آخر قاس متجبر.. وقد درس في الكتاب بعمّان مثل مجاليه. ثم انتقل إلى بغداد والقاهرة لإتمام دراساته الجامعية ما بين سنتي ١٩٥٢-١٩٥٨. وبعد حصوله على الإجازة في الحقوق، نال الدكتوراه من جامعة (بلغراد) في (يوغوسلافيا) عام ١٩٦١. وكان اختصاصه الدقيق فيها الاقتصاد النفطي، لذا نجده بعد حين يعمل معاوناً لمدير النفط في سورية، ثم مديراً لتسويقه، ثم مستشاراً اقتصادياً في العراق، ورئيساً لتحرير مجلة النفط في بغداد، ومحرراً

في مجلة الهدف في بيروت. وقد زار (منيف) معظم البلدان العربية، وكثيراً من البلدان الأوروبية، وأمريكا، واليابان، وكندا، وأقام في باريس منذ السنة ١٩٨١، ثم عاد ليستقر في دمشق منذ العام ١٩٨٦. وهو متزوج وله ثلاثة أبناء وابنة. (انظر أعلام الأدب العربي المعاصر، ج ٢ ص ١٢٧٣-١٢٧٥، ومجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، العدد ١٢ ص ٣٨).

وقد انصرف كاتبنا إلى الرواية في أواخر الستينيات، بعد أن كان تعرّف في بغداد أدباء ومفكرين وتيارات سياسية عربية وأجنبية كثيرة، وانخرط في تنظيم سياسي لفترة، ثم انسحب منه في العام ١٩٦٢. وقد أنجز روايته الأولى ((الأشجار واغتيال مرزوق)) في ربيع سنة ١٩٧١. أما روايته اللتان سنهتم بهما هنا، فقد طبعت الأولى منهما: ((شرق المتوسط)) سنة ١٩٧٥ في بيروت، وهي في العام ١٩٩٣ في طبعها التاسعة، ونشرت الثانية ((الآن هنا)) سنة ١٩٩١ في بيروت، وهي في العام ١٩٩٧ في طبعها الخامسة.

ومن المعروف أن لمنيف رواية كثيرة الأصداء، خماسية الأجزاء، سمّاها: ((مدن الملح)). وقد نشرها ما بين سنتي ١٩٨٤ و١٩٨٩. وقد حاز منيف جائزة القاهرة للإبداع الروائي العربي، في أعقاب المؤتمر الأول للرواية العربية، المعقود بالقاهرة عام ١٩٩٨.

هذا، وحظي أدب هذا الكاتب برسالتين علميتين، أولاهما حضرت بدمشق، وهي رسالة ماجستير، أنجزت، ولم تناقش، لموت صاحبها المفاجئ، وهي بعنوان: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، لصبحي الطعان. وقد طبعت، مع تقديم من الأستاذ الدكتور نعيم اليافي المشرف عليها، بدار كنعان عام ١٩٩٥. وثانية تينك الرسالتين لعبد الحميد المحادين، وعنوانها: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف. وقد نُقِشت في جامعة البحرين عام ١٩٩٧ (انظر مجلة البحرين الثقافية - المنامة - العدد ١٨ لعام ١٩٩٨).

وقد وقفت على كثير من الدراسات التي تناولت أدب هذا الكاتب ونُشرت في كتب أو دوريات ونهض بها مثلاً محمد كامل الخطيب، وصلاح فضل، وجورج طرابيشي، ويوسف ضمرة، وناجي العموري، وأسعد فخري، وثامر غزي، وغيرهم.

وحظي (منيف) بمقابلات وحوارات كثيرة قام بها كتاب وصحفيون كثير، أمثال جميل حتمل، وفيصل دراج، وممدوح عدوان، وكمال عيد، وجهاد فاضل، وغيرهم. ونشرت في دوريات وصحف مختلفة.

وأنشأت مجلة ((الجديد في عالم الكتب والمكتبات)) محوراً خاصة حول أدبه في العدد الثاني عشر منها، لعام ١٩٩٦. والبلوغرافيا الملحقة بهذه الدراسة ترصد ما سبق كله.

وبعد، فنحن إذ نجمع بين ((شرق المتوسط)) و ((الآن هنا)) في عملنا هذا، فلأنّ بنيتيهما متماثلتان، وموضوعيهما متشابهان، إلى حد كبير. ومن هنا تأتي وجاهة دمجهما في دراسة واحدة.

والسؤال الأول الذي يفرض نفسه: لم كرّر (عبد الرحمن منيف) الكتابة عن السجن السياسي في روايته الثانية ((الآن...هنا)). والجواب في ظني أن شحنة التشنيع على هذا المكان ((السجن))، في ((شرق المتوسط))، وشهوة فضح أساليب تعذيب المعتقلين الجنونية والإجرامية، لم تفرغاً كاملاً، ولم تشبعا. فالكاتب يروم أن يظهر للنور ما يجري في سراديب الجلادين وأقبية القمع والقهر من إذلال وتعذيب ووحشية، وأن يفضح الجرائم الواقعة على كرامة الإنسان وحقوقه، وأن يمجّد الفكر والكلمة المسؤولة، وأن يحيي رجال الفكر وأصحاب المبادئ، في زمن اهتز فيه كل شيء، وما هو ذا يقول في إحدى مقابلاته: ((هاجسي الأساسي في هذه الحياة، أن أخرج من السجن أن أجعل الناس قلقين، أن أقول لهم كم في هذه الحياة التي نعيشها تحديداً من المراتب والخيبات، وكم فيها من المسرات المسروقة، وبالتالي يجب أن نكون أكثر شجاعة، وأكثر وعياً، من أجل صياغة حياة جديدة لا تسيطر عليها المحرمات)) (مجلة مواقف، العدد ٦٩، لعام ١٩٩٢، ص ٥٦).

وهو يريد أن يقول كما جاء في ((شرق المتوسط ص ١٤٦-١٤٧)) مستكراً: "إن الإنسان في شرق المتوسط هو أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه، فلو نظرنا لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطئ المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة، لرأينا بقايا بشر ولهاثا وانتظاراً يائساً، وماذا أيضاً: وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس".

إن القمع كما يقول هو في مكان آخر: هو سيد المواقف في الساحة العربية، ومن الصعب على الديمقراطية أن تجد لها مكاناً في ظل الإرهاب الذي تمارسه السلطة والمجتمع معاً (الجديد في عالم الكتب العدد ١٢ ص ٨٧).

وثمة جواب آخر على سؤالنا السابق، فالكاتب يريد، فيما نزع، أن يعدل صورة بطل الرواية الأولى: (رجب إسماعيل) لتصبح أكثر كمالاً مع صورة

بطلي الرواية الثانية: (طالع العريفي) و (عادل الخالدي). ولنقترب أكثر لتتضح لنا الصورة شيئاً فشيئاً.

فها هو ذا (منيف) يروي في (١٧٦) صفحة، هي مجموع صفحات روايته ((شرق المتوسط))، قصة سجين يُدعى (رجب إسماعيل)، ألقوا القبض عليه، وانتزعوه من بيته الآمن، لأنه كان يقرأ، ولأن له رفاقاً يناضلون في سبيل الحق والحرية والعدالة... ولا تقتصر هوية السجناء السياسيين على رجب ورفاقه، الذين قد يتهمون بـ"اليسارية"، والدعوة إلى الثورة الحمراء، بل تمتد لتصل إلى شيوخ مؤمنين، فالحاج (رسمي أبو جعفر) أحرقت ذقنه وضرب على وجهه، لأنه تناهى إلى السلطات أنه استشهد مرة في خطبته بقول (أبي نر): ((عجبت لمن يكون جائعاً ولا يشرع سيفه)) - (شرق المتوسط ١٤٧). فالكاكتب إذن منحاز إلى جانب الفكر والكلمة والحرية، وإلى جانب الجياع والمُسحوقين في الوطن.

أما السجن (طالع العريفي) فقد ألقوا القبض عليه، وهو يمشي في ((سوق الحلال)) في مدينة (موران). ولنتأمل في عبارة (سوق الحلال)، فهو نقيض سوق الحرام. ومع ذلك سجن وعُذّب ونُكِّل به، ليخرج، من بعد، مريضاً، بالسل، ثم ليموت، انفجاراً، وهو يتطبّب من أعطابه في مشفى بمدينة (براغ) في أوروبا. وفي هذه المدينة التقاه صديقه (عادل الخالدي)، ولنتأمل في اختيار هذا الاسم، فهو مع "خلود العدل" على وشيجة لغوية قوية، ومشكلة صوتية واضحة، وكذلك (طالع)، فهو رغم محاولات إسقاطه وتهديمه، بقي (طالعا) وموته لا يعني انهزامه. و (عادل) هذا ألقى القبض عليه في مدينة (عمورية) وجبر من بيته في ساعة متأخرة من الليل، وبعد عدة شهور في الزنزانة المنفردة، لفقت له تهمة، وصدر بحقه حكم بالسجن لسبع سنوات، وذلك لأنه صمد، ولم يعترف على زملاء له في التنظيم كانوا لا يزالون طلقاء... وقد نقل (عادل) من سجن إلى سجن في (عمورية)، فقد زار السجن المركزي وسجن العفّير وسجن القليعة. وكان في كل سجن يلقي صنوفاً من الضرب والتعذيب والجلد تشابه، بقليل أو كثير، ما مورس على (طالع) من قبل في سجن (موران). وما إن يكاد الواحد منهما يشرف على الموت، حتى يفرجوا عنه للاستشفاء، ويُرَخَّل إلى (براغ)، مع تعهّد بالعودة عند الشفاء...

ومن خلال السجن التي كانت المكان المختار للرواية، والحيز الأضيّق والأكره والأفطع، صوّر (عبد الرحمن منيف) كل ما ينتاب حياة السجناء من أشكال وألوان وتصرفات وأقوال ونوم وطعام وأحلام وآلام... ولم تكن مهمته

سهلة ها هنا، ففي الوقت الذي يضيق الحيز المكاني على الروائي، ينبغي عليه أن يهتم بأعماق النفس ودخائل الذوات. وقد نجح منيف في تصوير الخارج والداخل من خلال معادلة كانت أطرافها متعددة ومتشابهة.

فهو أولاً يصور حال الجلّادين والمجرمين وصنوف تعذيبهم لضحاياهم، وإذلالهم لسجنائهم، كي يعترفوا بما يظنونهم حقيقة واقعة خارج السجن، أو يريدون أن يروه حقيقة واقعة... ويستعير الكاتب لغة الجلّادين الملأى بالشتائم والسباب والألفاظ السوقية البذيئة، وذلك بدءاً من مدير السجن ومروراً بالمساعد والعريف والمجنّد. كما يصور حال المساجين في الزنازين والمهاجع، ويتحدث عن طعامهم، واحساسهم بالزمن، وعن صمودهم وانهيارهم، وعن آلامهم وأحلامهم، وعن روحهم المعنوية العالية أو الهابطة، فثمن من يرفض الاعتراف، ببسالة لا نظير لها، رغم التعذيب والألم الفظيع، ومن ينهار ويعترف.... وقد انهار (رجب إسماعيل) في ((شرق المتوسط)) وصمد (طالع العريفي) و (عادل الخالدي) في ((الآن... هنا)) وهناك من قبل أن يجنّده النظام لصالحه، مثل (رضوان فرج) في ((الآن.... هنا))، وهناك من قتله الجلّادون بشكل مباشر أو غير مباشر، ومَن قتلهم الجلّادون مباشرة (هلال المعتوق) في ((الآن.... هنا)) إذ أطلق المساعد على صدغه رصاصتين وراح يعدو كمنجّون.. ومثل (الحاج مصطفى) و (حامد زيدان) و (صادق الداوودي). في ((الآن... هنا)). وكذلك قتل مدير السجن (مدحت عثمان). أما (رجب إسماعيل) فقد قتل على نحو غير مباشر، إذ بعد أن أفرج عنه ليعالج مع تعهّد بالعودة إلى الوطن، وبعد أن احتجز صهره نيابة عنه، عاد ليسجن من جديد، ويعذب من جديد، حتى إذا أطلق سراحه للمرة الثانية، وقد تلاشت قواه، وتحطمت حواسه، وانهيار جسده، عاش أربعة أيام، ثم مات في يوم الأربعاء المشؤوم...

وقد صور لنا منيف معارك جنيّة بين السجين وجلّاده، وصور محاولات الفرار من السجن، ونجاح بعضها وإخفاق بعضها الآخر، وأدار حوارات مائعة وساخرة وحارة بين الضحايا والجلّادين، وبين المحقق والمعتقل، وبين السجناء أنفسهم، كما لاحق السجين الطليق إلى مشفاه. وكان يختار المشفى خارج الوطن، ويجعله متراساً للسرد، وكأنني به يرى أن من ينظر إلى الأمور عن بعد، تكون رؤيته أكثر صفاء وأعمق بصراً وأوسع إحاطة... أو كأنني به يريد الإيحاء بأن حرية القول، كحرية الحركة، محظورة في بلدان المعتقلات السياسية.

والمعروف أن هاتين الروائيتين كانتا خلاصة أوراق معتقلين كتبوها بعد الخروج من المعتقل من خلال عمليات تذكّر، تمّ فيها مقدار من الحذف كثير، ومقدار من الإثبات قليل. فوجب إسماعيل يكتب بعض روايته وهو على ظهر الباخرة (اشيلوس) اليونانية المسافرة إلى أوربا.

و (عادل الخالدي) ينشر وهو في باريس أوراق (طالع الحريفي) التي كتبها في (براغ) بناء على إلحاح من (عادل). أما (عادل) نفسه وهو الشخصية المحورية الثانية في ((الآن...هنا))، فهو أيضاً يتذكر "هوامش أيامه الحزينة" في السجن، وهو مقيم في باريس.... وقد اتصفت كتابات هؤلاء الثلاثة بأنها فضح وكشف لمخازي سلطات شرق المتوسط التي تمارس قمعاً وقهراً واحتقاراً لكرامة الإنسان، وإهداراً صارخاً لحقوقه، التي أقرتها الأمم المتحدة واحترمتها...

إن (منيف) عندما يكتب عن السجن السياسي من خلال ثلاث شخصيات روائية، يكتب عن شعب سجين بأسره، وهذه العبارة هي التي تفوّه بها الطبيب الذي كان يعالج (رجب) في فرنسا. فبعد أن عاين تشوّهات جسده قال: ((هذا واحد من شعب سجين)) - (شرق المتوسط ١٥٣). فمأساة (رجب)، هي مأساة جماعة بأسرها.

ومعاناة (رجب) كانت مثل معانيات معتقلي الرأي في العالم بأسره، إنها مهر الحرية، فقد كتب (رجب) على لسان الطبيب العجوز المعالج: ((لماذا لا يقرأ الجلادون والحكام التاريخ؟ لو قرأوا لوفروا على أنفسهم وعلى الآخرين الشيء الكثير، ولكن يبدو أن كل شعب يجب أن يدفع ثمن حريته، والحرية أغلب الأحيان غالية الثمن)) - (شرق المتوسط ١٥٣).

إن (منيف) في هذه الرواية لم يدعنا في حالة من الغموض والضياغ، ونحن نسير معه في سرداب فنه، بل جعل مصباحه يشعّ أحياناً، ليطلعنا على جزء من أسرار عمله الفني، وممراته الأدبي، فكتب على لسان (رجب) إلى أخته (أنيسة): ((إن الرواية يجب أن يكتبها أكثر من واحد، وفيها أكثر من مستوى، وأن نتحدث عن أمور هامة، والأفضل مزعجة، وأخيراً أن لا يكون لها زمن)) - (شرق المتوسط ١٣٤).

وهذا ما فعله (منيف) تماماً، فقد كتب روايته الأولى هنا أكثر من واحد، فقد كان (رجب) يكتب فصلاً، وتكتب (أنيسة) فصلاً، بالتناوب. وقد أنشأ (رجب) الفصول (١) و (٣) و (٥) وكتبت (أنيسة) الفصول (٢)، (٤)، (٦)، فجاءت هذه

الفصول الستة في أكثر من مستوى، فالسجين (رجب) يتحدث غالباً عن السجن وعذاباته وأجوائه، وعن أوربا التي سافر للاستطباب فيها، ويتحدث في رسائله عن الإرادة، وعن الوفاء، وعن (أمه)، وعن حبيبته (هدى)، التي تخلت عنه وتزوجت رجلاً آخر... و (أنيسة) تكتب عن أسرتها، وزوجها (حامد)، وأولادها، وأمها، وعن الأحداث من حولها، فهي تخبره مثلاً عن موت أمها، وعن اعتقال زوجها (حامد) رهينة لتجبر (رجب) على العودة، فيعود (رجب) ليسجن مرة ثانية، ثم ليموت بعد أن ألقت به الشرطة في بيته، جثة فيها بقية رمق لم يمكث في إهابه سوى أربعة أيام، ثم غادره إلى غير رجعة...

وقد قطع الزمن من خلال هذين الصوتين العاليين في الرواية: صوت رجب وصوت أنيسة، ولم يكن له خط مستقيم صاعد، كما لم يكن للأحداث توقيت محدّد، ولا مكان معروف، فهي تتم في شرق المتوسط في مكان غامض فيه، فالتمويه هنا، يُراد به التعميم وعدم التخصيص... وهي حيلة فنية ثابر عليها (منيف) في روايته الثانية، مع تأكيد بسيط بأن الأحداث تتم في هذه الآونة وفي هذه الأمكنة ((الآن...هنا)). وإذا شئنا التوضيح، قلنا بقرائن تقدمها الرواية؛ إنها بعد عهود الاستعمار، ومع الحكومات الوطنية، وفي النصف الثاني من القرن العشرين، وفي أكثر من قطر يحده المتوسط من الغرب، ولو أردنا القول يحده من الشمال، لصدقنا أيضاً...

الموت والاعتقال:

لقد أسدل ستار الرواية الأولى على موت (رجب)، ولكن هذا الموت لم يكن الحدث الأخير في الرواية، ولم يكن بلا تأثير، فقد تحول بعده (حامد) من رجل شبه حيادي إلى رجل يؤمن بالمقاومة، وينحاز إلى الطريق التي سار فيها (رجب)، ويهزأ بالقهر والاستبداد والسجن، ولا يساوم ولا يضعف، وكذلك ظهر (عادل) ابن أنيسة شاباً يسعى لحمل الراية بدلاً من خاله، ويسعى لهدم السجن ليخرج أباه منه، تقول عنه أمه (أنيسة): ((قبل أيام رأيت عادل يجمع الزجاجات الفارغة في البيت، تركته يفعل لأرى ماذا يريد أن يصنع بها، ولشدة ما عجبت عندما رأيته يملؤها بالزيت والبنزين، انتزعها بقوة وكدت أضربه، لولا أنه بكى وقال لي: أريد أن أهدم السجن وأخرج أبي))-(شرق المتوسط ١٧٥). أما (حامد) فقد ((بدأ يلعب لعبة رجب ذاتها ولكن بشكل غامض ومحير... لم يتركوه طويلاً... أخذوه)). وعليه فالموت كان كما تال (منيف) عنه في روايته الثانية

((يعيد صباغة البشر ويجعلهم أكثر إحساساً بالحياة))-- (الآن هنا ص ٤٨٥).

أما الشيء الهام والمزعج الذي يطالنا في هذه الرواية، فيتجسد بإهدار حرية الاختلاف، والتعبير عن الرأي، فالسكوت كما يقول (رجب) أو (منيف)، لا فرق، هو جريمة كبرى. ولهذا يقرر (رجب) نقل صورة أمينة عن حال السجناء السياسيين في بلده، إلى (جنيف) حيث المنظمة العالمية للصليب الأحمر وحيث تحترم حقوق الإنسان.. وهنا لا بد من التذكر أن الكاتب قد صدر روايته بصفحة حوت نصوص سبع مواد من مواد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وهي المادة (١) و (٢) و (٣) و (٥) و (١٠) و (١٢) و (١٤). ونص المادة الخامسة مثلاً يقول: "لا يعرض أي إنسان للتعذيب أو للعقوبات أو المعاملات القاسية الوحشية الحاطة من كرامته".

وواضح الآن أن هذه الرواية تقوم، في صلبها، على استتكار إهدار هذه المادة في ممارسات حكام ((شرق المتوسط)).

إن الاعتقال السياسي الذي كان الحدث الأبرز في الرواية، قد شكّل عدواناً على الحب، لأنه كان سبباً لانفصال العاشقين (رجب) و (هدى)، فقد تخلّت (هدى) عن حبيبها بعد طول انتظار، وتزوجت رجلاً آخر! ويمثل عدواناً على علاقة الأمومة، فقد هزّ (أم رجب) من أعماقها، وراحت تسأل عنه في كل مكان، وتحمل وحشية الشرطة والمحققين، حتى إنها دفعت حياتها ثمناً لملاحقة شؤون ابنها السجين، حين دفعها أحد الجلادين الأجلاف بعيداً عن بابها، فتسبب في موتها...! وكان الاعتقال أيضاً عدواناً على علاقات الأخوة الماتعة التي كانت تظلل أجواء الإخاء الجميل ما بين (رجب) و (أنيسة)! وهو أخيراً عدوان على حقوق الإنسان التي تقول المادة الأولى منه:

((يولد جميع الناس أحراراً متساوين في الكرامة والحقوق، وقد وهبوا عقلاً وضميراً، وعليهم أن يعامل بعضهم بعضاً بروح الإخاء....)).

وقد كانت رواية منيف الأولى ((شرق المتوسط)) مكرسة لإعلاء هذه الحقيقة ولفضح من يهدرها، أو يحتقرها، أو يدمرها.

ولقد كان موت (رجب) في معنى من معانيه لونا من ألوان التكفير عن السقوط، لأنه، كما ذكرنا، اعترف وسقط، وها هو ذا يقول في رسالة له إلى أخته (أنيسة):

((سأعود إلى الوطن، انتظر أن يقبضوا عليّ أن يعذبوني أن يقتلوني بالرصاص... لم يعد الأمر يهمني وأعتقد أنه سيكون شرف لي لو فعلوا شيئا مما أتصوره)) ويتابع حديثه في هذا المعنى مخاطبا أمه فيقول: ((وانت يا أمي، أودّعك الآن، واغفري لي، وبصوت يمزقه الأسى أسألك: هل يمكن ليدك أن تستقبلا رجلاً سقط، ويحاول من جديد حتى بعد سقوطه، أن يتطهر؟)) - (شرق المتوسط ١٧٠).

واعتماداً على هذا النص لا نرى ما يراه الدكتور (محسن جاسم الموسوي) من أن موت رجب "كان نتيجة طبيعية لتجربته أي التعذيب في السجن)) - انظر كتاب الرواية العربية النشأة والتحول ص (٢١٧)، بل نراه محاولة تكفير وتطهير، وهذا ما كتبه (رجب) بنفسه قبل موته.

إعادة التجربة (الآن... هنا) أو الصمود والإباء:

ولعل هذا الملمح في شخصية (رجب) الروائية، كان وراء إعادة التجربة من قبل الكاتب (منيف). وما هو ذا يرسم في روايته الثانية ((الآن... هنا)) شخصيتين شحنتا بالإباء، وأفعمتا بالصمود، وبالسخرية من الجلد، وقاومتا كل محاولات التحطيم والسقوط، فقدمتا البطل المثال والنموذج. ففي الوقت الذي أجبر (رجب) على الاعتراف والتوقيع، لم يعترف (طالع العريفي)، وبقيت إصبعه التي كانت حركة منها توقف سيل الضربات على رجليه، وأنحاء جسده كافة، وتبطل جحيم العذاب، بقيت هذه الإصبع كتلة من الحديد الصلب، تسخر من الجلد، وكان شرف العالم وإباءه وكبريائه قد تجمع فيها... إن إيمان (طالع) بقضيته قد تحول إلى طاقة احتمال عجيبة، وإلى قدرة على الصبر على فظاعة التعذيب نادرة... وما هو ذا (طالع العريفي) يقول مناجيا نفسه:

((من العار بعد هذا الإذلال والعذاب أن أقدم لهم لحمي عشاء شهيا يتمتعون به، ثم إنني أدافع عن قضية عادلة وبسيطة: هي حق الآخرين في الحياة والحرية، وهم يدافعون عن امتيازاتهم، وعن السلاطين والشيوخ الفاسدين، وكذلك يجب أن أكون أقوى منهم، لأن قضيتي هي المشروعة)) - (الآن... هنا ٢١٣).

وليقوي هذا الموقف لدى الضحية يستحضر الكاتب في وسط جحيم القهر والعذاب، صورة الأم، ولكن لا ليضعف الضحية، بل ليقويها أولاً. وليزيد من تعاطفنا مع ابنها المصلوب، وليعاظم من حقنا على الظالم، وغضبنا على

الطاغية، فقد كان صوت (طالع) يقول وهو يتعذب: ((آخ يمّه، تعالي يمّه، وشوفي هذول الظلام، تعالي يمّه)) - (الآن... هنا ٢٥٠). ولكن هذا النداء الأسر الذي يقطع نياط القلوب لا يؤول إلى استسلام، ولا يوصلنا إلى أمومة رخوة شفيقة يستبد بها الحنان والضعف، فينتقل صده إلى الابن، بل بالعكس فأم طالع كانت أمًا بطلة، تشبه خولة والخنساء وذات النطاقين، فهي تدفع ابنها إلى التمسك برجولته، حتى ولو أوصلته إلى موت يشبه موت الرجال الذي تغني له الصبايا، يقول طالع في أوراقه التي نشرها له (عادل): ((أحسست بدا حائية رطبة تمسكني عند الساعد، لم أشك أبدأ أنها يد أمي، وسمعت صوتها، كان بعيدا وله أصداء، أنا أنتظرك يا طالع لا تصدق ما يقولون، إنهم لا يعرفون الصدق أبدا، فابق رجالا واعلم أن موت الرجال تغني له الصبايا وتبكيه العجائز، ويهز الرجال رؤوسهم لوعة، ويذكروهم الصغار لآخر أيام العمر، فما أجمل أن ألقاك وسط الزغاريد وغناء الصبايا، وما أقوى أن تبقى ذكرى في قلوب كل الذين سيظلون أحياء بعدك... فلا تنس ما أقوله لك، يا ابني، يا طالع)) - (الآن... هنا ٢٥٤).

وصورة الأم هنا، مثلها هناك، فأم (رجب) كانت تقول له أيضاً مثلما تقول أم طالع: ((احذر يا رجب، الحبس ينتهي، أما الذل فلا ينتهي، لا تقل شيئا عن أصدقائك... احذر... أسمعني)) - (شرق المتوسط ١٤٤).

بالنتيجة مات (طالع)، ولكنه لم يسقط مثل (رجب)، لم يميت في الوطن، بل مات في المنفى في مدينة (براغ)، وذلك بعد قدوم وزير نفط (موران) إلى (براغ)، وإبلاغه بأنه محتجز في غرفته لثلاثة أيام، هي مدة زيادة ذلك الضيف الثقيل - ثلاثة أيام انفجر (طالع) قبل انتهائها، ومات على سريرته... ولكن بعد أن كتب أوراقه وسلمها إلى (عادل) لتكون أحد أهم فصول روايتنا هذه.

والمعروف أن أوراق (طالع) تنتهي عند الصفحة (٢٩٨) من الرواية، لتبدأ بعدها أوراق (عادل الخالدي) من الصفحة (٢٩٩) وحتى الصفحة (٥٣٦)، وهي آخر صفحة في الرواية، وإذا كان عنوان أوراق (طالع) ((حرائق الحضور والغياب)) فإن عنوان ذكريات (عادل) هو ((هوامش أيامنا الحزينة))، وهي القسم الثالث من الرواية. أما القسم الأول فيها، فقد أعطاه الكاتب عنوان ((الدليل)). وقد احتل الصفحات (٧-١٤٤). ورغم وجود صوتين عاليين في الرواية، هما صوت (طالع) و (عادل)، فقد كان ضمير المتكلم في الأقسام الثلاثة منها، هو المتكلم بالحديث، وهو (أنا) عادل الساردة.

ومع (عادل) يستمر الصمود في المعتقل ويشمخ السجين تحدياً قوياً للجلاد، وسخرية بالسجان، وأعوانه، فعادل لم يعترف على أصحابه البتة، وبقي مثل (طالع) يابس الرأس لا شيء عنده يقوله للمحققين. وحتى الساعات الأخيرة من سجنه لم يتبدل، لا هو ولا أصحابه. والحوار الآتي يقدم فكرة عن ذلك، فبعد أن عاد (عادل) إلى السجن المركزي في (عمورية)، دار بينه وبين المحقق هذا الحوار:

((- ليش جروك لهنّا

- ... (لا جواب)

- ليش ما تجاوب يا ابن الكلب؟

-

- شايّف حالك سياسي، ها؟

-

- احك، ليش جابوك؟

- اسأل معلمك.

- يعني ما تريد تحكي، ها؟

التفت حواليه وجد قطعة خشب التقطها وبدأ من جديد:

- أحسن لك أن تحكي، ولا تعرّ صباحنا.

- قال آخر: هؤلاء السياسيين لا يفهمون إلا بالضرب، خالفهم الله، بهذا الشكل مثل الحمير.

- وخزني الأول بالعصا، وقال:

- راح تنزع صباحنا وتخلينا نوسخ أيدينا بضربك كم عصا، هذا اللي تريده؟ صرخت بنوع من اليأس:

- والله يا جماعة الخير لا علم لي ولا خبر. بعد نصّ الليل قالوا لي: شرق، جيت، ومثل ما تشوف عيونكم.

- شوف... شوف ابن الكلب بريء، وكأنه أظهر من ماء السماء، لا يعرف، لا من شاف ولا من سمع.

قال آخر:

- هذول يا جماعة الخير، خنازير. الواحد منهم سرّ يبسر، فسندوه بكم ضربة وخلونا نمشي لأن راح يجي دوره..
ضربوني بالخشبة بضع ضربات وبصق عليّ أحدهم وغادروا...)) -
(الآن... هنا ٥٢٦-٥٢٧)

إذن لم يعترف (عادل) ولا (طالع) من قبل، ولم يسقطا. واعترف (رجب) من قبل وسقط، ثم عاد ليموت في السجن، ولعل تعديل صورة السجين السياسي، كما ذكرت، كان وراء تكرار الكتابة عنه في رواية منيف ((الآن... هنا)). وسنرى ملمحاً آخر بعد قليل.

سمات الأبطال في الروايتين:

ولكن ما يجمع بين أبطال كاتبنا في الروايتين هو أنهم كانوا رجالاً متقنين ويملكون أفكاراً.. ويعتقون مبادئ، وها هو ذا أحدهم يقول لمدير السجن: ((نحن يا سيادة النقيب، لا نملك إلا كم فكرة، وكم كلمة، وليس لدينا أسلحة، ولا نهتد حتى العصفور، واعتقد أنه يجب ألا نخاف من الكلمة، لأن لا أحد يستطيع أن يسجنها، أو يمنعها، وأنتم الآن لا تسجنون الكلمة تسجنون من يسمعها، من يقولها، وهذا ما يولد الثورة، ويغير كل شيء)) - (الآن... هنا ٤٢٣).

وقد كانت المسألة التي تورق (طالع العريفي) إلى أقصى حد هي كيف يمكن أن تدمر السجون (طبعاً السجون السياسية) وكيف يستطيع خلق نظم وإنسان يؤمنان فعلاً بالحرية. هذه هي المسألة التي تستحق العناية - (الآن... هنا ٩٥).

ومن مزايا أبطال هاتين الروايتين إيمانهم بالكلمة، وبضرورة أن تكتب، لتؤثر، ففي ((شرق المتوسط)) يقول (رجب): ((سيطرت عليّ بجموح فكرة أن أكتب، يجب أن أقول للناس ما يجري في السرايب، في الظلمة وراء جدران ذلك البناء الأصفر، الذي يربض فوق قلوب البشر مثل حيوان خرافي. الكلمة آخر الأسلحة... لن تكون أقواها، لكنها سلاح الذين تلوّثت دماؤهم، ماتت أمهاتهم، سلاح الأطفال الذين يريدون أن يفعلوا شيئاً)) - (شرق المتوسط ١٤٢).

ومن سمات الأبطال عند (منيف) التمرد والقدر على قول الكلمة (لا) أمام جبروت الحكام والجلادين، فطالع العريفي يقول: ((هذه (اللا) هي سر الكون كله، هذه الكلمة الصغيرة هي التي غيرت الكون والبشر والحياة، وهي التي

غَيَّرْتَنِي. ومثلما جعلت الإنسان إنساناً حين يعرف كيف يستعملها، ومتى، وفي مواجهة من، جعلتني أجرو على استعمالها)) - (الآن.. هنا ٢٠٦).

وحتى (عادل الخالدي) يقول لسامي أيوب، وهما في باريس: ((ألم تقل: إن أعظم كلمة غَيَّرَتْ وجه العالم، كلمة (لا)، أليس من حقي أن أستعملها)) ولكن (سامي) يجيب (عادل) بقوله: ((طبيعي، لا... ألسنا من هناك. ولم نتعلم بعد هذه الكلمة)) - (الآن... هنا ٥٣٦). وكلمة هناك تعني (شرق المتوسط) فقد كان الاثنان في باريس، وردُّ (سامي) على (عادل) يعني التمييز بين (باريس) بوصفها رمزا للحرية في الغرب، و(عمورية) أو (موران) بوصفها رمزا للاستبداد في الشرق.

والحق أن الكاتب كان يرى بوضوح أن الاستبداد سمة الحكام الشرقيين، والحرية واحترام الإنسان سمة الغربيين، ولهذا فهو يشكو أهل الشرق إلى الغرب، إذ يجعل (رجب) يذهب إلى (جنيف) ليبلغ المنظمات الدولية عما يجري في سجون الشرق، من احتقار للإنسان ومن عدوان على حقوقه وحرياته... ولكن الكاتب في روايته الثانية عدل من نظرته إلى الغرب، ولم يعد يرى فيه مخلصاً، وذلك من خلال بطله (عادل الخالدي)، فـ (عادل) لا يجد في (باريس) مكاناً صالحاً للشكوى، كما وجد (رجب) في (جنيف). بدليل أنه يقول فيها: ((...باريس هذه المدينة الآكلة.. إنها تبقى بينها وبين الناس الغرباء مسافة، ولا تتردد بعض الأحيان أن تكون جافة وشديدة الخلاء، خاصة حين يتأبط الغرباء أحزانهم وهمومهم، وهم يدورون في الشوارع، وكأنهم يعرضون أنفسهم ما يملكون)). ويمضي فيقارن بين، (عمورية) من جهة، و (باريس) من جهة أخرى، فيقول: ((... وهكذا فرض الحل المنطقي نفسه: عالمان وأمتان، فعمورية هناك، وباريس هنا، وعلى أهل عمورية أن ينتزعوا أشواكهم بأيديهم، لأن ليس من ينتزعها لهم)) - (الآن... هنا ٣٠٣). وها هنا ملمح جديد لم يكن لنراه في الرواية الأولى ((شرق المتوسط)).

يبد أن (عادل الخالدي) الذي لم يسقط في السجن، تغير وتبدل، فقد مرت، بعد سبع سنوات من سجنه مياه كثيرة تحت الجسر، وتغير الزمن، وانهارت أنظمة، واهتزت مبادئ، وبهتت عقائد، بعد أن كانت ملتزمة كالجمر الممتدة، وتبدلت مواقف، وتحورت آراء، فبرد الإيمان، وتصدع اليقين، وبرزت الخيبات، وها هو ذا (عادل) يكتب عن ذلك، وهو في باريس مخاطباً قراءه الذين سيروي لهم هوامش أيامه الحزينة:

((لكي أصل معكم إلى نقطة اتفاق، أو على الأقل لكي تفهموني دون أخطاء... لا بد أن أقول دون خوف، ودون تبجح أنني أشعر بخيبة تصل حد المرارة. وهذا الشعور لم يولده السجن وسنوات العذاب الطويلة.. وإنما بالدرجة الأساسية لأنني أكاد أفقد اليقين، أو بالأحرى لأن اليقين الذي امتلأت به طوال سنوات العمر، الحياة كلها، يوشك أن يغادرني، أن يفلت مني، أحسّ في لحظات كثيرة، وكأنني وحيد وسط العراء في مواجهة كل الرياح، دون قدرة على المقاومة، أو الرغبة في البدء من جديد، وأن هؤلاء الساسة الذي أسلمت لهم قيادي خدعوني تخلّوا عني، أو كما قال شاعر في الغربة:

((الساسة المحترفون ينجرون خشب التلوث واثت في الغربة لا تحيا ولا تموت))

ويضيف: ((أريد أن أبقى عنيذاً، وإذا متّ، فأجمل موت أن يموت الإنسان واقفاً، والأفضل أن يفعل ذلك، وهو يبتسم بسخرية أيضاً))-- (الآن... هنا ٣٠٩). ومما يؤكد عناد (عادل)، وإيمانه برسائلته، رغم مرارة الخيبة، أن حلم الثورة والفرح الحزين، والوصول إلى نهاية الشوط لم تفارقه حتى الصفحة الأخيرة من الرواية، فهو يكتب في السطور الأخيرة من (الآن... هنا):

((في وقت ما انزلت إلى فراشي. ما كدت أضع رأسي على الوسادة حتى بدأت أسمع النواح والأنين الآتي من هناك، وفي لحظة لاحقة سمعت ما يشبه الدوي. أما وأنا أنزلق إلى النوم فقد أحسست أن الأرض تتشقق ويعلو الصهيل. وأتذكر أنني حلمت أحلاماً كثيرة تلك الليلة. وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين)) والسؤال الآن ما طبيعة هذا الفرح؟ والجواب : إنه الفرح الذي يشعر به المرء بعد رحلة العذاب الطويلة، التي يقطعها من أجل الوصول إلى الهدف، فيصل إليه، وقد تضرّجت أثوابه بالدماء، وامتلأت عيونه بالدموع...

وعليه فلست أرى ما رآه المرحوم (صبحي الطعان) من أن جميع أبطال عبد الرحمن منيف في رواياته الثلاث ((الأشجار واغتيال مرزوق)) و ((شرق المتوسط)) و ((الآن... هنا)) كانوا مهزومين (عالم عبد الرحمن منيف الروائي ص٩٥). نعم مات (رجب) ومات (طالع)، ولكنهما لم يهزما، بدليل ما تركه (رجب) من أثر في صهره (حامد) وأخته (أنيسة) وابن أخته (عادل)... وبدليل أن (عادل) رغم مرارة الخيبة، لا زال يحلم بالفرح الحزين، وأنه ما زال يسمع ما يشبه الدوي هناك. إن أحلامه لم تتلاش، وهو بوصفه بطلاً من ورق، فإن الحلم في إهابه الخيالي لدليل على حياة لا موت فيها.. إن حلم (عادل) هذا

يذكرني بحلم اليقظة في قصة (الرعد) لذكريا تامر، فبطل هذه القصة يقول :
 ((فاخترعت قنبلة ذرية، فانفجرت، وأشرقت الشمس على أنقاض)) كما يذكرني
 بماء جاء في أحد مقاطع قصة (الأعداء) لذكريا تامر أيضاً في مجموعته
 ((التمور في اليوم العاشر)) إذ كتب (ذكريا) متفانلاً بصهيل الجياد بعد البكاء
 والأنين قائلاً: ((أغمد رجل نصل مديته حتى المقبض في التراب بحركة متسفية
 ثم ألصق أذنيه بالأرض وهتف بدهشة: الأرض تبكي ثم ألصق أذنيه بالأرض
 ثانية" وصاح بصوت متقل بالفرح: لقد ماتت، وحين ألصق أذنه مرة ثالثة، لم
 يسمع سوى أحذية الجنود تصك الأرض برتابة)). فأحذية الجنود هنا، بعد توهم
 الأعداء بموت الأرض، تماثل صهيل الجياد هناك، بعد شعور الجلادين بموت
 الضحايا في المعتقلات. فالأحلام سواء كانت أحلاماً حقيقية، أو أحلام يقظة، هي
 تعبير حي عن الحياة، وعن الرؤى، وعن الآمال، وعليه فلا وجه للقول: إن
 (عادلاً) قد انتهى سياسياً. فأحلامه حية، رغم مرارة خيباته، إذ لا أخطر على
 الحياة من أن تتبدد الأحلام منها، والأدب الحق هو الذي ينعش الحلم، فهو ميدانه
 ومضماره، وأفقّه الأوسع... ولعلّ كاتبنا كان على وعي بفته حين قال في مقابلة
 له مع الأستاذ (ماجد السامرائي): ((في أحيان كثيرة قد يكفي الشخصية أن تكون
 طموحاً، أو حتى حلماً، لتسهم بمقدار ما في ثقب الجدار، وبالتالي في تسرب
 النور، والأمل بأن شيئاً يمكن أن يتغير)) - (مجلة الآداب، بيروت، السنة ٤٥ ع
 ٩ و ١٠ ص ٢١ و ٢٢). ومن الجدير ذكره هنا أن بطلي (منيف)، في روايته
 الثانية، يشبهان بطل (عبد الكريم ناصيف) في روايته (المخطوفون) أعني
 القبطان (غالي بابا). فجميعهم يقدمون نموذج الصمود والعناد والثبات والوفاء
 للمبدأ والعقيدة والقضية (انظر دراستنا لرواية المخطوفون في القسم الأول من
 هذا الكتاب).

المادة الحكائية وآفاقها:

إن أفكار زينك البطلين (طالح) و (عادل) ومواقفهم، لم يقذف بها الكاتب في
 وجه قارئه، دون نسيج يلفها، ولحمة تجعلها على صلة بالفن وثيقة. بل جاءت
 في ثنايا مادة حكائية غريزة تؤكد أن (عبد الرحمن منيف) كان أستاذاً في فن
 السرد، وله باع طويل فيه. ولا عجب في ذلك فالمقارنة بين الروائيتين ((شرق
 المتوسط)) و ((الآن.... هنا)) تؤكد ذلك، حجماً ونوعاً.

ومن المعروف أن الرواية الأخيرة تزيد على الأولى بمئتين وستين صفحة، ضمنها الكاتب تفاصيل أيام العذاب، وأسئلة المحققين والجلادين للضحايا، ومناجيات السجناء وحواراتهم، ومقارناتهم بين الداخل والخارج، وأحوال السجون المختلفة.... الخ.

وقد جعل الروائي من وصف ألوان التعذيب والاذلال والقهر متناً روائياً ممتعاً ومزعجاً وممتداً عشرات الصفحات، فثمة وصف دقيق لعنف الجلادين ووحشيتهم بدءاً من الدخول إلى السرداب، وضرب المعتقل حتى يصبح خرقة بالية، أو كالخرقة، إلى تعليقه بأرجله بحيث يكون رأسه إلى الأسفل، ومروراً بتقييده (بالجامعة) أو القيد، وعصب عينيه، وحفلات الجلد الفظيعة على الطاولة الخشبية، التي تأكل لحم الضحية وتهصر عظامه، بعد أن يربط عليها، وبعد أن تقيد يدها على قوائمها، وبعد أن يكون قد شرب السجن من الماء مقداراً يجعل بطنه كبطن امرأة حامل، حيث يؤمر بالصعود على تلك الطاولة، ثم يبدأ الضغط عليه، ليشر أن الماء قد يتفجر من عينيه، ومن كافة أنحاء جسده، ثم يبدأ القتال والعراك، ولكنه من جانب واحد.. ويتذكر (طالع العريفي) جانباً من هذا العذاب فقد أمر (الشهيري) وأعوانه بأن يركبوه على تلك الطاولة ويقيدوه، كانت جروحه لا تزال طرية من جراء الحفلة الأولى، وها هو ذا يكتب: ماكادت الكابلات تنهال على قدمي ثم الساقين، حتى تفلعت، طش الدم وتبعه القيء وتتابعبت الشتائم. كنت أريد أن أنتقم من الشهيري بشكل خاص قبل أن أغادر، لذلك لم أترك شتيمة أو وصفاً إلا تحرك به لساني. والشهيري الذي تعودت على حالات مثل هذه لم يفعل إلا في وقت متأخر... وكلما يسأله إن كان يريد الاعتراف، يقابله (طالع) بالصمت أو بالرفض الصريح... وبعدئذ يتقدم منه، ويحاول خنقه بالبطانية، وكان يصرخ في وجهه:

((نهائيتك يا ابن الحرام على يدي، راح تموت فطيس مثل كلب لا من شاف ولا من سمع...)) ((كان يحاول بيديه الاثنتين، وكانت الكابلات تنهار كالطر، ومعها الشتائم مني ومنهم، إلى أن أغيب...)) وبعد أن كاد (طالع) أن يختنق، توقفوا، وفكوا الحبال عن ساقيه وظهره، وأبقوا الجامعة (القيد) في يده اليمنى، ثم رفعوه عن الطاولة، وعلقوه في زاوية في السرداب مثل الذبائح، ثم غابوا.. وبعدها راح (طالع) يشعر بالعطش الحارق القاتل، وصار الحريق يمتد ويصبح قوياً ومستبداً، ويتردد في صورة خوف وحيد: ما أبشع أن يموت الإنسان محترقاً. وكان لسانه جافاً كأنه حطبة تملأ الحلق، ويكاد يختنق، فالحريق

يبدأ من أظافر القدمين ويمتد ويمتد مع كل شبر، حتى إذا وصل إلى الوجه والعينين أحس أن جلدة الرأس بدأت تقبب وتتحرك، ولا بد أن تدخن ثم توج، ثم يصرخ: ماء، ماء، ما أريد غير الماء يا ظلام، لكن لا أحد... (الآن... هنا ص ٢٤٧-٢٤٨).

ومن أفظع ألوان التعذيب لعادل الخالدي كانت المحرقة، وهي علبة من الزنك تكاد تكون على قدر جسم السجين، يدخل فيها وتغلق عليه، وهي في العراء، وتبدأ شمس الصيف اللاهبة تتفتت بحرارتها جدران صفيح هذه العلبة، لتصبح كتلة ملتهبة، تشعره بأنه سيختنق أو يموت بين برهة وأخرى، فبعد أن هرب (رضوان فرج) من سجن العفير، وقبض عليه، فرز المحقق أربعة رجال من السجن هم (هشام زينو) و (رضوان فرج) و (حامد زيدان) و (عادل الخالدي). ووضع كل واحد منهم في علبة من العلب المصنوعة من الزنك القوي، وهي مسقوفة ولها باب... وقد كان السجان هنا (العطوي) وليس (الشهيري)، ولكنهما وجهان لعملة واحدة. ويروي (عادل) أنه لم يهتم أولاً حين سمع كلمة (المحرقة)، ولكنه عندما حشر فيها، وصارت الحرارة بعد ارتفاع الشمس، تتفجر، وتتدفق من الخارج إلى الداخل، شعر بالتخاذل والذوبان والتلاشي، وها هو ذا يصف بعض معاناته فيها: ((افترضت أن الجلوس يمكن أن يبعدني عن السقف الذي تنصب منه تلك الحمم، جمعت نفسي وهبطت إلى الأرض، مسّت يدي جدار العلبة، فأنكوت، سحبتها لا شعورياً واتكأت على الجدار الآخر، ونظراً للعرق الذي يزخني، والذي كان يفيض من كل المسامات، فما أن اتكأت على ذلك الجدار، حتى شعرت أن يدي تلتصق بالصفيح، وأشم رائحة احتراق اللحم، أما وأنا أدع على الأرض وتلامس الاليتان الرمل، فقد تأكدت أنني فوق صاج محمى، قفزت في محاولة لاتقاء الحريق. ولكن الجوانب لدغتنى من هنا ومن هناك. قلت وأذ أشتم: ((لا أتصور أن هناك مجرماً عبقرياً يفوق من اخترع هذه العلب ووضعها في هذا المكان)). (أدور من هذه الجهة إلى الجهة المعاكسة، إلى الجهة الجانبية، لكن الفرن بحرارة واحدة من كل الجهات. العرق يتساقط. وداخلي يغلي. بدأ الونين في الأذنين، واليباسة في الحلق، شعرت أنني أمتلىّ تعباً وأتهاوى...)).

وتنتقل (الأنا) الساردة إلى حوارية قصيرة بين (عادل) وأصحابه الآخرين في العلب وإلى شعورهم فيها، ثم يصل إلى الزمن فيقول: ((إن الزمن في مثل هذه الحالات لا يعد بالدقائق والثواني بل بأجزاءها، لأن اللهب الذي يزداد

ويتكاثف ثانية بعد أخرى له مفعول المختر، إذ تتراجع القوى بسرعة، ويفقد الإنسان قدرته على التحكم، وتصبح للأشياء أشكال وألوان مختلفة...) - (الآن... هنا ٣٦٣-٣٦٤).

وإذا كان هذا الوصف يكشف عن قدرة فائقة من الروائي على الدخول إلى عالم السجين ورصد كل حركة لديه وكل إحساس، فإنه يطرح أيضاً سؤالاً مآله: هل عاين (منيف) بعضاً من هذه العذابات، أم أنه قرأها في مذكرات بعض السجناء السياسيين؟ أم سمعها من أفواههم على نحو أو آخر، ثم أعمل الخيال في سد الثغرات ولحم الأجزاء وتكوين الصورة؟ أم أنها كلها من صنع الخيال والتصور؟ وعلى أية حال، ومهما يكن الأمر، فإن هذا الوصف الذي يمكن للمرء أن يحدس فيه، ويرده إلى وثائق مكتوبة من قبل، دونما يقين لديه، قد صار عملاً فنياً تخيالياً. ومن الثابت في هذا الصدد أنه لا يمكن لعمل فني أن يصبح وثيقة، في حين يحول الفن الوثيقة إلى عمل فني... وهذا ما فعله (منيف) من قبل في روايته ((سباق المسافات الطويلة)) وما فعله أيضاً (صنيع الله إبراهيم) في روايته ((ذات)) إذ جعل من أقوال الصحف المصرية فصلاً تتناوب في الظهور مع فصول حياة امرأة تدعى ((ذات))، ليعكس آثار الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية على حياة هذه المرأة وأسرتها، فصارت الوثائق فناً، وهو أيضاً ما فعله حسن حميد في روايته ((جسر بنات يعقوب)) المنشورة بدمشق عام ١٩٩٦.

وإذا كان الكاتب قد أتقن فن الوصف، لما هو في الداخل، فإنه لم تفته الالتفاتة لما هو في الخارج، فالفقراء للرواية لا يني يتساءل: لم هذا السجن؟ ولمصلحة من؟ وما الشريحة التي أسسته وكرسته وعمقت عذابات الداخلين إليه؟ وإنه من المؤسف أن يكون الحاكم والأمر والمكرس للسجن السياسي، هو من أبناء الفقراء المضطهدين بالأمس، الحاكم بأمره اليوم، فد (عادل) يقول في حكام (عمورية) الذين أودعوه سجن العذاب والألم والجلد: ((وهؤلاء الذين يحكمون أبناء الفقراء، وقد كانوا إلى أمس القريب مضطهدين ملاحقين، ثم بين يوم وليلة، ولأسباب لا تزال بالنسبة لي غير واضحة، قفزوا، وصلوا، وبدل أن يغيروا ما كانوا يشكون منه، تغيروا، أصبحوا هم الجلادين الذين يضطهدون الناس، يعذبونهم، وبقسوة تفوق الجلادين الذين سبقوهم، ودون مبرر وبلا أسباب، أغلب الأحيان. وأصبحوا أيضاً يستبيحون كل شيء: المال، والأعراض، ولا يترددون في أن يسرقوا جهاراً نهاراً. فماذا حصل لهذه الدنيا؟ كيف تغيرت

بهذه السرعة وبهذا المقدار؟ وكيف تغيّرت النظرة والمقاييس والسلوك؟؟".

ويبدو من النص السابق أن الكاتب لم يكن يلجأ إلى الرمز أو المواربة في كتابته الروائية، على نحو ما يفعل غيره من الروائيين مثل (نجيب محفوظ) في كثير من رواياته، ومثل (أحلام مستغانمي) الجزائرية في روايتها ((ذاكرة الجسد)) و ((فوضى الحواس))، أو (جون شتاينيك) الأمريكي في روايته ((اللؤلؤة))، فمنيف، على عكس هؤلاء، يسير إلى الهدف دون طرق جانبية، أو ملتوية، ويعد ذلك شجاعة، وها هو ذات يقول في هذا المعنى في جواب له على (جهاد فاضل): ((إنه يمكن لبعض الكتاب أن يحاولوا التوجّه رأساً للهدف، بدون أخذ طرق جانبية، أو طرق ملتوية، واعتقد أنه يفترض في الروائي أن يكون شجاعاً، إن عملية الاقتحام، عملية التحدي هي قضية أساسية لا بالنسبة للروائي فقط، وإنما بالنسبة لكل فنان، لذلك فإن الأشخاص الذين يقولون الأشياء بطرق غير مباشرة بحثاً عن السلامة، فإنما يضعفون عملهم، ويضعفون التواصل المطلوب بين الكاتب والقارئ)) - (أسئلة الرواية ص ١٤٦). ومن هذه الزاوية فإن الرمزية تكاد تكون مفقودة في أدب (عبد الرحمن منيف) على عكس ما هي عليه الحال في أدب (نجيب محفوظ) الذي استحققت ظاهرة الرمزية في أدبه أن تكون رسالة علمية قائمة برأسها نهضت بها الكاتبة (فاطمة الزهراء محمد سعيد)، ونشرتها في بيروت سنة ١٩٨١ بعنوان: "الرمزية في أدب نجيب محفوظ". وهذا ما لاحظته بالضبط (صلاح فضل) في كتابه "أساليب السرد في الرواية العربية" عندما قارن بين الأبعاد الملحمية في الأسلوب الغنائي الجديد عند ((منيف)) والملحمة الرمزية في "أولاد حارتنا" و"الحرافيش" (لـ نجيب محفوظ)، فهنا حسن رمزي، وعند (منيف) في روايته هذه حسن غنائي، (انظر أساليب السرد ص ٩٧ فما بعدها).

والحقيقة أن المادة الحكائية المسرودة لم تكن لتتطوي على حبكة تشبه حكايات الروايات التقليدية، بل جاءت مادة تنمو وتتطور بفعل الأسباب الموجبة، والعلاقات المتشابكة التي يقود بعضها إلى بعض، في منطق سردي خاص. فمثلاً بعد أن ألقى القبض على (رضوان فرج) أثر هروبه، قرر المحققون تعريض السجناء إلى المحرقة، وبعد أن تجاوز المساعد حدوده، ضربه الحاج مصطفى، وأذله ورفع رأس السجناء عالياً، ثم فوجئ هؤلاء بعد فترة، بموت، أو قتل، الحاج مصطفى، وبعد أن يرفض (طالع العريفي) الاعتراف يزور السرداب حيث العذابات اللاهبة، ولأن رجلاً عميلاً اعترف على (هلال المعتوق) بأنه

مسؤول عن الجناح العسكري في التنظيم، أطلق (الشهيري) النار على رأسه، وذبحه..! وعلى الرغم من أن هذه الأشياء لا تسوغ أعمال الجلادين القتل، فإنها تجعل الأحداث في الرواية تنمو شيئاً فشيئاً، وتتطور رويداً رويداً، كما تبدو مشدودة بأربطة قوية تحول دون تفككها أو هزلتها.

الزمن في الرواية:

وإذا كان (منيف) قد نشر روايته هذه في العام ١٩٩١، فإن زمن القصة فيها، أو زمن وقوع الأحداث، وإن تمت المراوغة فيه، يشير إلى النصف الثاني من القرن العشرين، وبعد أن نالت دول شرق المتوسط (وجنوبه) استقلالها، وقفز إلى كراسي الحكم فيها أبناء الفقراء والمضطهدين الذين بدلا من أن يغيروا، تغيروا..

والناظر في عنوان الرواية الثانية بامعان، يرى أن الكاتب قد لجأ إلى دمج الزمان والمكان فيها، إذ لازمان بلا مكان، والعكس صحيح، فعنوانه الأول ((الآن.. هنا)) والثاني ((شرق المتوسط مرة أخرى))، فالأحداث تتم في هذه الأزمنة، وفي هذه الأمكنة... وما جرى أمام بصر الأبطال وخاصة (طالع) و (عادل) يشير إلى أحداث الربع الأخير من القرن العشرين فقد راحت سلطات (براغ) وكانت -حسب الظن- تشكل مظلة للمضطهدين وأصحاب الرأي ودعاة العدالة في العالم، راحت تتأمر مع حكام (موران)، وتتكرر للسجناء الذين يقبعون في مشافيها للاستشفاء من أعطاب أجسادهم في سجون العالم الثالث.. وتنفذ رغبات وزير نفط (موران)، وتطلب من (طالع) عدم الخروج من غرفته إلى أن يغادر الضيف الثقيل (براغ) فيطّق (طالع) ويموت! إن المؤامرة على أفكاره ومشروعه ومبادئه تتضافر على حياكة خيوطها سلطات (براغ) وسلطات (موران)، فتموت... وهذا دليل على اهتزاز القيم عند المنادين بها، وإهدار كرامة الإنسان وحرية في ((شرق المتوسط)) و ((شرق أوروبا)) معاً، كما هو دليل على اهتزاز زمن (الايديولوجيا) ومحنتها، في عصر توجه علاقاته الدولية المصالح الاقتصادية، لا المبادئ ولا الشعارات.

أما (عادل) فخيبته المريرة كانت بسبب فقدانه اليقين، لأن التنظيم الذي كان ينتمي إليه، تشقق وتشرذم. وراح كل واحد من فرقائه يعرض عليه الانضمام إليه.. ثم وصلته رسالة وهو لا يزال في (براغ) باتخاذ عقوبة ضده، لأنه، في زعم القيادة، انحرف وارتكب أخطاء جسيمة، علماً بأنهم قبل أيام، كانوا يرون

فيه رمزاً للصمود والنقاء والثبات على المبدأ. ولكن الذي غيّر رأي التنظيم فيه أشياء ثلاثة آمن بها، هي:

أولاً : إيمانه بالديمقراطية، لا لحزب ولا لفئة ولا لطبقة، بل للجميع، وبنفس المستوى، عدا أولئك الذين يخونون وطنهم.

ثانياً : مطالبته كل حركة سياسية بتقديم كشف عما قامت به من أعمال، وما حققت من نتائج، وهذا الكشف يجب أن يكون دقيقاً ونزيهاً وشاملاً.

ثالثاً : إنه مع الحزب وضد الكتل، ومع الديمقراطية وضد الحقوق المكتسبة والإرث التاريخي، ومع الأغلبية ضد مراكز القوى، ومع المنطق ضد الإرهاب والتشهير، ومع النزاهة والاستقامة، وضد الشطارة والتلفيق والافتراء على الآخرين من أجل تصفيتهم... ومع الإنسان ضد الغول والبهلولان والصنم - (الآن... هنا ص ١٠٤-١٠٥).

إن هذه الأقوال الروائية تحيل إلى واقع خارجي وموضوعي، كان يعاني منه أحد التنظيمات في بلادنا (سورية). ولقد كنا نسمع أقوال (طالع) ذاتها على السنة بعض اليساريين حرفياً، ممن كانوا في زمن ما ينظرون بإعجاب إلى (براغ) ويحتذون عمل الروس في شرق أوروبا، قبل العام ١٩٩١. ثم تحولوا بسبب وعيهم لمعنى الديمقراطية، وراحوا يجأرون بعالي صوتههم ضد التسلط والاستبداد والقمع، وربما ضد الذيلية المموجة، والتبعية المكروهة.

ولا شك أن الصلة بين البطل وكاتب الرواية كانت قوية جداً، فتلك هي أفكار (طالع) وأفكار (منيف) فيما يبدو... ولا أدلّ على ذلك من أن صاحب رواية ((الآن... هنا)) المؤمن بالديمقراطية، كأبطال روايته، قد أنشأ كتاباً كاملاً بعد نشر روايته هذه أسماه: ((الديمقراطية أولاً.. والديمقراطية دائماً)). وعليه فرواية الكاتب تعبّر عن وجهة نظره في السياسة، وتشكل المرأة التي تعكس آراءه في الحياة والناس والكون.

ومن الواضح أن (منيف) قد كسر خط الزمن في مادته الحكائية، فهو يبدأ السرد على لسان (عادل) بعد أن أطلق سراحه، وصار في (براغ)، ثم يعود بعد القسم الأول من الرواية للحديث عن الماضي، مرة بلسان (طالع) ومرة بلسان (عادل)، ويعود من جديد إلى الحاضر، فخط الأحداث كان على النحو التالي: حاضر - ماضٍ - حاضر. وعليه فزمن القصة في السجّن كان زمناً لوقوع الأحداث فهي (موران) و (عمورية). أما زمن الخطاب فيها فهو زمن سرد

الأحداث، حيث الراوي في (براغ) أولاً ثم في (باريس) ثانياً. والانتقال من الحاضر إلى الماضي، فالحاضر. يعني أننا أمام زمن دائري بدأ فيه السارد الرواية بعد الإفراج عنه، وانهاها وهو طليق في (باريس) يعمل مصححاً لغوياً لمجلة (لميس) الفنية.

ولم يترك الكاتب مادته الحكائية تتفد قبل أن ينشئ صفحات يشنع فيها على الجلاد أفعاله، ويحيله من رجل متجبر متوحش، إلى مريض ضعيف، يحتاج إلى عون ضحيته، مُرسخاً معنيين هامين، هما: الندم، والتوبيخ. فالضحية، دون قصد منها، توبّخ جلادها، والجلاد، بوعي منه، يزدرى نفسه ويحتقر فعله، فقد التقى (عادل) في (باريس) بجلاده (أبو مهند) الذي قدم إلى هناك للمعالجة من مرض السكري، وقد بترت رجله، ولأنه لا يعرف اللغة الفرنسية، فقد قام عادل بدور المترجم له. وصار (أبو مهند) لا يثق إلا بما يقوله (عادل)، رغم أنه كان خائفاً وخجولاً وحائراً...

وفي حوارية جميلة يديرها الكاتب بين (عادل) و (أبو مهند) يندم هذا الأخير على ما فعله بعادل، وعلى شراسته وحيوانيته وجلده، يقول (عادل) بنوع من التحريض:

((ائس يا أبو مهند، أننا كنا في العفير، أحدنا جلاد، والثاني ضحية، الأول أمر للسجن، والثاني سجين... لقد كان ذلك منذ وقت قديم، وأنا نفسي نسيت ذلك وعليك أن تنسى.

يرد بحزن:

- لا أعرف كيف أقول: كنت خراً، كنت كلباً، أنا لا أستحق، وأنت أحسن مني.

- اترك هذا الكلام يا رجل، لقد نسيت كل وقائع الفترة الماضية، والحياة ليست يوماً أو اثنين والناس للناس.

يصرخ كمجنون:

- الله كم كنت حيواناً ورديلاً ونذلاً.

يضرب بالسريخ ويصرخ:

- لاخانة مني، أصبحت جثة ولا أعرف ماذا أفعل.

لا حاجة لأن تفعل أي شيء، يا أبو مهند، فقد كنت مجرد موظف، ربّما انسجمت أكثر من اللازم، لكن عليك أن تبدأ من جديد - (الآن... هنا ٥٣٣).

وبعد، فهل سيتذكر الجلادون أنهم قد يلتقون ضحاياهم البريئة ذات يوم، فتأكلهم الندامة ويحرق قلوبهم الإحساس بالذنب، ويصبحون جثة لا حياة فيها؟ إن التوبيخ الذي مارسه (عادل) على جلّاده، بإحسانه له وغفرانه، قد فعل فعل سياخ النار عند هذا الجلاد، العديم الإحساس: وها هنا ينشأ التقابل بين العذاب الجسدي الذي يوقعه الجلاد على ضحيته، والعذاب النفسي الذي قد يوقعه السجين على جلّاده... وفي الوقت الذي كان الجلاد يرى نفسه جثة لا روح فيها ولا قيم ولا معنى خارج المعتقل، كان السجين، وهو وراء القضبان، كياناً مفعماً بالروح المعنوية العالية جداً، ومملوءاً حتى الحواف بالقيم والمعاني النبيلة... مما جعل السجن، وهو مكان محصور ضيق، فضاء رحباً فسيحاً تسبح فيه الروح في كل الأفاق.

بين الروايتين السابقتين، ورواية الأشجار واغتيال مرزوق:

إن قراءة هاتين الروايتين ((شرق المتوسط)) و ((الآن.. هنا)) لتذكر المرء برواية (منيف) الأولى ((الأشجار واغتيال مرزوق)). فالروايات الثلاث ذوات بنى متشابهة. وقد درسها (صبحي الطعان) في فصل واحد عنوانه: ((دهاليز النص القمعي)) (انظر عالم عبد الرحمن منيف الروائي ٩٣ فما بعدها). والذي أوحى للطعان بهذا الدرس هو، على الأرجح، قولة الروائي نفسه ذات مرة: ((إذا أردت الصراحة فإن الكثير من الأجنة لمعظم ما كتبته موجود في ((الأشجار واغتيال مرزوق)) وهي الرواية الأولى له ((انظر مجلة النهج ع ١٨ لعام ١٩٨٨)) ومن أشكال التماثل بين الروايات الثلاث:

- أن ثمة شخصية محورية ترحل عن الوطن بعد طردها أو سجنها، فمقصود عبد السلام يسرح من عمله في ((الأشجار)) وهو أستاذ جامعي، ويرحل جنوباً ليعمل مع بعثة أوروبية. وكذلك (رجب اسماعيل) و (طالع العريفي) و (عادل الخالدي) يطالعوننا بالكتابة عن ماضيهم، وهم مرحلون إلى (أوربا)، ويجمع بينهم أنه يعالجون هناك من عقابيل المعتقلات والعذابات في سجون الوطن.

- إن موضوع المادة الحكائية قائم، بالدرجة الأولى على التذكر، واختزال الزمن، ويتركز على ألوان التعذيب الفظيعة وجنون الجلاد السادي.

- إن البطل في هذه الروايات، هو بطل متقف معني بالكتب والقراءة، وبهاجس الكتابة التي ستكون شاهداً على انقاع والاستبداد والقهر، وهو مؤمن

بالعدالة والديمقراطية والحرية للجميع... ثم إن هذا البطل بطل جلجلي، يصعد الجبل وصلبيه فوق كتفيه، مثله مثل المسيح يتلقى العذاب والشتم، دونما ذنب واضح اقترفه... ولكن ثمة فروقاً بين الأبطال، فإذا كان (رجب) قد سقط في ((شرق المتوسط)) ووقع، فإن (طالع) و (عادل) لم يسقطا في (الآن... هنا) ولم يوقعا. وإذا كان (رجب) و (طالع) قد ماتا، فإن (عادل الخالدي) لم يموت. ولماذا يموت؟ ليس هو منسوباً للخلود ومشتقاته، (الخالدي)؟ فالخلود سمة من سمات هويته، كما هو سمة من سمات نسبه.

وقد استنكر الناقد (كما أبو ديب) الضجة العنيفة التي أثارها الكاتب، أو الأنا الساردة، على (رجب)، بسبب سقوطه وتوقيعه، إذ رأى في خروجه لفضح الاستبداد وذهابه إلى جنيف مهمة نبيلة وخطة ذكية لا يسوغ معها الندم والعودة مرة أخرى إلى السجن... وقد طالب هذا الناقد، الكاتب (عبدالرحمن منيف) أن يعيد كتابة رواية رجب ويحذف منها ما أسماه الخلطة العميقة في بنيتها تلك - (انظر مجلة الناقد العدد ٢١ لعام ١٩٩٠ ص ٦٧). ولكن (منيف) لم يشأ إعادة كتابة (شرق المتوسط) بل كتب رواية جديدة أسماها (الآن... هنا) تشبه الأولى إلى حد كبير، ولكن تمتاز عنها بأنها كانت شاهداً على نضج التجربة، وغنى الفن، وصمود البطل، كما تمتاز أيضاً بظاهرة أخرى بارزة، أعني بها، ظاهرة التناص.

التناص في ((الآن... هنا)) خاصة:

منذ الصفحة الأولى يستشهد (منيف) بمقبوس من كتاب ((حياة الحيوان الكبرى)) للدميري، حول الشرطة، ومقبوس آخر من طبقات الشعراني، يقول المقبوس الأول: ((... عن ابن عباس رضي الله عنهما عن النبي (ص) قال: أدخلت الجنة فرأيت فيها ذنبا، فقلت: أذنب في الجنة، فقال: أكلت ابن شرطي، فقال ابن عباس: هذا، وإنما أكل ابنه، فلو أكله لرفع في عليين)) والمقبوس الثاني يقول، عن سفيان الثوري: ((إذا رأيتم شرطياً نانماً عن صلاة، فلا توقظوه لها فإنه يقوم يؤذي الناس)). وقد أتبع الكاتب ذلك بعبارة فاه بها بطل رواية الأمل لمارلو تقول: ((أفضل ما يفعله الإنسان أن يحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وعي))، وقد فعل الكاتب ما عنته تلك العبارة، إذ حول السجن إلى وعي، مستكراً الظلم والاستبداد، معلياً شأن الحرية والكرامة والإنسانية.

والحق أن القسم الأول من هذه الرواية، هو الذي حفل بالتناص والنصوص الكثيرة، ومن أشكال ذلك، استغلاله للشعر في سرده كما في الصفحة (٥٥) واستثماره لما تعنيه صخرة سيزيف (ص ٥٦) واستشهاده بأبيات لطاغور (ص ٧٧) فيها هنا يقول طاغور: ((الإنسان أسوأ من الحيوان حين يكون حيواناً، ولن يصبح الخطأ صواباً إن أصبح هو أقوى)) و ((نعيش في هذا العالم حين نحبه)).

وثمة ما يدل على اطلاع جيد على محاورات (لوقيانوس) (ص ٩٨) وإشارة إلى (إيلوار)، وأشعاره حول الحرية (ص ١١٧)، واستثمار لما جاء في كتاب الفرج بعد الشدة، للتوخي، من أدعية ترفع للواقع في ضيق (ص ٢٣٧)، ولأقوال لرامبو (ص ٣٠١) فقد قال رامبو مثلاً: ((قبل أن يمضي لا بد أن يعرض بنادق الجلادين القتلة)). واستشهادات بقول (هاملت) (ص ٣٠١-٣٠٢) ف (طالع) يكرر أقوال (هاملت) في إحدى مناجياته فيقول:

((أه، ليت هذا الجسد الصلد يذوب

وينحلّ إلى قطرات من ندى

يا ليت الأثلي لم يضع شريعته

ضد قتل الذات، رباه، رباه))

وهناك أشعار للحطيئة ساقها الكاتب في (ص ٥٢٩)، واستشهاد بما علمه (ديكارت) للفرنسيين، وهو الأهم من منهج التفكير، فقد علمهم كلمة ((لا)). وثمة تناصات أخرى كثيرة منها مثلاً تناص مع أدب الكاتب ذاته، فقد شبه المرأة العرجاء، التي جاء دورها بالجلد على الطاولة، بالعظيم الذي يمتطي البراق، أو بالخضر الذي يركب حصانه، ثم أضاف: ((ولا تختلف أيضاً عن متعب الهذال وهو يعتلي ناقته ويمضي)) ((الآن ... هنا ص ٢٧٩)). والمعروف لقارئ أدب (منيف) أن (متعب الهذال) هو أحد شخصيات خماسيته ((مدن الملح)).

خاتمة:

وبعد، فإن الرسالة التي كان يبعثها (عبد الرحمن منيف) من وراء السطور، هي قبول الآخر، واحترام الاختلاف، وإعلاء شأن الحوار. فليس صحيحاً لأية سلطة في الدنيا أن تزعم بأنها تملك الحقيقة كاملة، أو الصواب والسداد كليهما، في الحكم وتصريف الأمور.. وقبل ذلك في الرؤية والقول والخطاب... ومن هنا

كان لابد من إفساح الحرية للآراء الأخرى، وللمعارضة الديمقراطية المسؤولة، ولا بد من أن نتذكر في كل يوم، قولة (فولتير) الخالدة: ((قد اختلف معك في الرأي، ولكنني على استعداد لأن أبذل دمي من أجل حقك في الدفاع عن رأيك)).

فلو أمن حكام ((شرق المتوسط)) بحق الاختلاف والحوار، لما كان سجن سياسي، ولما كان تعذيب وجلد وإذلال وإزدراء لكرامة الإنسان، بل على العكس، لكان تقدم وتطور وازدهار، لأن هذه القضايا الأخيرة، في جانب من تكونها، هي ثمرة من ثمار الحرية والديمقراطية. وهذا كله يثبت أنه كما كان لأبطال كاتبنا هدف رسالة، في التخيل الفني، كان للمؤلف نفسه هدف ورسالة في الواقع الموضوعي... فالعلاقة بين البطل وصانع البطل قد تكون، أحياناً، قوية إلى حد التطابق، كما هي العلاقة بين (طالع) و(منيف) أو (عادل) و(منيف).

والحقيقة الأخيرة التي ينبغي الإشارة إليها هي أن الكتابة عن السجن السياسي حظيت بجهود روائية كثيرة غير جهد (عبد الرحمن منيف)، وقد ذكر الناقد (سمر رويحي الفصيل) عدداً من الروايات العربية التي تحدثت عن السجن السياسي قبل عهود الاستقلال، فكان منها وراء القضبان لأحمد حسين رئيس حزب مصر الفتاة، والعين ذات الجفن المعدنية، (١٩٧٤) وجناحان للريح (١٩٧٤) وكتلتاهما لشريف حتاته، والقطار (١٩٧٤) لصالح حافظ، والعسكري، ليوسف ادريس. ومن الروايات التي ألقت بعد الحصول على الاستقلال: الهزيمة (١٩٧٨) لشريف حتاته، والسجن (١٩٧٢) لنبيل سليمان، ونجمة أغسطس (١٩٧٤) لصنع الله إبراهيم، والمستنقعات (د. ت) لإسماعيل فهد إسماعيل، والحدق الأسود (١٩٦٦) لشاكر خصبك، والوشم (١٩٧٢) لعبد الرحمن مجيد الربيعي، والبصقة (١٩٨٠) لرفعت السعيد، والفلسطيني الطيب (١٩٧٩) لعلي فودة، ووراء الشمس (١٩٧٥) لحسن مَحْتَسِب، والكرنك (١٩٧٦) لنجيب محفوظ، والساحات (١٩٨٧) لسالم النحاس - (انظر مجلة الناقد، بيروت ع ٣٤ ص ٦٥). ويمكن أن نضيف إليها دائرة الاختناق لعمر بن سالم.

وهكذا، فإن موضوع هذه الروايات (السجن السياسي) موضوع هام للغاية، لذا خصص له المؤتمر الأول للابداع الروائي العربي، المنعقد بالقاهرة عام ١٩٩٨، محورا مستقلا. وقد انتهى هذا المؤتمر ذاته إلى منح الروائي (عبد الرحمن منيف) جائزته الأولى، فما زاغ عن الصواب، وما انحرف عن المنتظر.

□ المراجع بحسب ورودها في الدراسة:

- ١- شرق المتوسط، لعبد الرحمن منيف، بيروت، ط٤، ١٩٨١.
- ٢- الآن... هنا، لعبد الرحمن منيف، بيروت، ط٤، ١٩٩٣.
- ٣- الأشجار واغتيال مرزوق، لعبد الرحمن منيف، بيروت، ط٤، ١٩٨١.
- ٤- أعلام الأدب العربي المعاصر، لروبرت كامب، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
- ٥- مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، بيروت وعمان، العدد ١٢ لعام ١٩٩٦.
- ٦- عالم عبد الرحمن منيف الروائي، لصبحي الطعان، دمشق ١٩٩٥.
- ٧- مجلة البحرين الثقافية، المنامة، العدد ١٨ لعام ١٩٩٨.
- ٨- مجلة مواقف، بيروت، العدد ٦٩ لعام ١٩٩٢.
- ٩- الرواية العربية: النشأة والتحول، لمحسن جاسم الموسوي، بيروت/ ط٢/ ١٩٨٨.
- ١٠- مجلة الآداب، بيروت، السنة ٤٥ ع ٩ و ١٠ لعام ١٩٩٧.
- ١١- أسئلة الرواية، لجهاد فاضل، بيروت. د. ت.
- ١٢- الرمزية في أدب نجيب محفوظ، لفاطمة الزهراء محمد سعيد، بيروت ١٩٨١.
- ١٣- النمرور في اليوم العاشر، لذكريا تامر، بيروت ١٩٧٨.
- ١٤- مجلة النهج، قبرص العدد ١٨ لعام ١٩٨٨.
- ١٥- أساليب السرد في الرواية العربية، لصلاح فضل، الكويت ١٩٩٢.
- ١٦- مجلة الناقد، بيروت العدد ٢١ لعام ١٩٩٠. مقال كمال أبو ذيب ((العنة شرق المتوسط)).
- ١٧- مجلة الناقد، العدد ٣٤ لعام ١٩٩١ مقال سمر روجي الفيصل عن ((طقوس السجن السياسي)).



بلوغرافيا عبد الرحمن منيف (غير مكتملة):

آ- الكتب:

- ١- عالم عبد الرحمن منيف الروائي، لصبحي الصّعان، دمشق ١٩٩٥.
- ٢- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، (رسالة ماجستير) لعبد الحميد المحادين، جامعة البحرين، نوقشت عام ١٩٩٧.
- ٣- الكاتب والمنفى: مقالات عن أدبه وحوارات ومقابلات معه، بيروت، ١٩٩٢.
- ٤- البصر الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف، لأحمد جاسم الحميدي، دمشق ١٩٨٧.

ب- الدراسات الجزئية عنه في الكتب والمجلات:

- ١- صلاح فضل: في كتابه أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت ١٩٩٢.
- ٢- روبرت كامبل: أعلام الأدب العربي المعاصر، بيروت ١٩٩٦، مجلد ٢.
- ٣- جورج طرابيشي: الأثب من الداخل، بيروت ١٩٧٨.
- ٤- شاكرا ألتباري: متن الملح، رواية متعنّدة المحاور، مجلة الناقد، بيروت ع ٤٢٤/١٩٩١.
- ٥- يوسف ضمرة: التقاليد الملحمية في رواية متن الملح، مجلة الموقف الأدبي، دمشق (العدد...).
- ٦- جورج صرك: ((هموم الرواية بالتقسيم))، الناقد ع ٦١ لعام ١٩٩٣.
- ٧- محمود حيدر: خجل الروائي وجاذبية المياسة، مراجعة لكتاتبة الديمقراطية أو... الديمقراطية دائماً، مجلة الناقد، العدد ٤٩ لعام ١٩٩٢.
- ٨- محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية، النشأة والتطور، بيروت ط ٢ ١٩٨٨- (دراسة لشرق المتوسط، ولعالم بلا خرائط، ولسبق المسافات الطويلة).
- ٩- ثامر غزي، القصر والتبشير في شرق المتوسط، مجلة كتابات معاصرة، بيروت العدد ٢٣.
- ١٠- كمال أبو ديب: لغة شرق المتوسط، مجلة الناقد، بيروت، العدد ٢١ لعام ١٩٩٠.
- ١١- سلمان حسين: ١- العنف الشعري في قصة حب مجوسية، في كتاب الطريق إلى النصر، دمشق ١٩٩٧.
- ٢- عاتم بلا خرائط، مجلة إلى الأمام، العدد ١٠٣ ٢/١٩٩١.
- ١٢- أسعد فخري: الأشجار واغتيال عبد الرحمن منيف، مجلة المعرفة، دمشق ٣٠٦- ١٩٩٨/٣٠٧.
- ١٣- ناجي المعموري: حين تركنا الجسر، مجلة الأعلام، بغداد، ع ٤ لعام ١٩٧٨.
- ١٤- سجاد العائلي: عبد الرحمن منيف روائياً - (النظر صبحي الصنعان م... ص ٢٣٥).
- ١٥- مجلة انجنيذ في عالم الكتب والمكتبات (محور حوله) العدد ١٢ لعام ١٩٩٦.
- ١٦- مجلة المشرق، بيروت، دراسة لبشير مؤمن العوف، ج ١/ لعام ١٩٩٤، ص ٢/ ١٩٩٥.

□ الحوارات والمقابلات:

- ١ حوار مع سلوى النعيمي: نشر في كتاب عبد الرحمن منيف ((الكتاب والمنفى)) بيروت ١٩٩٢ ص ١٤٩-١٨٠، وظهر للمرة الأولى في مجلة الكرسي ١٩٨٢.

...: '...'

- ٢- حوار مع يميني العبد: نتر في الكاتب والمنفى ص ص ١٨١-٢٠١، وظهر من قبل في مجلة الطريق ١٩٨٥.
- ٣- حوار مع هاشم قاسم: في الكاتب والمنفى ص ص ٢٠٢-٢١٢، ومن قبل في مجلة النهار العربي والدولي ١٩٨٥.
- ٤- حوار مع كمال عيد: في الكاتب والمنفى ص ص ٢١٣-٢٢٥، ومن قبل في مجلة بيروت المساء ١٩٨٦.
- ٥- حوار مع جميل حتمل: في الكاتب والمنفى ص ص ٢٢٦-٢٤٩، ومن قبل في مجلة الكفاح العربي ١٩٨٧.
- ٦- حوار مع فيصل دراج: في الكاتب والمنفى ص ص ٢٥٠-٢٢٠، ومن قبل في مجلة النهج العدد ١٨/١٩٨٨.
- ٧- حوار مع جمعة الحلقي: في الكاتب والمنفى ص ص ٢٣١-٢٢٥، ومن قبل في مجلة الحرية ١٩٩١.
- ٨- حوار مع اسكندر حبش: في الكاتب والمنفى ص ص ٣٥٦-٣٧٣، ومن قبل في جريدة السفير ١٨ و ١٩/٩/١٩٨٩.
- ٩- حوار مع حليم بركات: في الكاتب والمنفى ص ص ٣٧٤-٣٩٩، ومن قبل في مجلة مواقف بيروت، العدد ٦٩ لعام ١٩٩٢.
- ١٠- حوار مع نعمة خالد: في مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، بيروت العدد ١٢ لعام ١٩٩٦.
- ١١- حوار مع ماجد السامرائي: في مجلة الآداب، بيروت، السنة ٤٥ العدد ٩ و ١٠ لعام ١٩٩٧.
- ١٢- حوار مع معنوح عنوان: في مجلة الهدف، قبرص العدد ٣١٩.
- ١٣- حوار مع جهاد فاضل: في مجلة الفكر العربي المعاصر، ١٩٨٢ ثم في كتاب فاضل نفسه: ((السئلة الرواية)) - (د.ت).
- ١٤- حوار معه، منشور في مجلة الثقافة، تونس ١٩٨٠.
- ١٥- حوار معه، في مجلة المذى، دمشق ١٩٩٣.
- ١٦- حريدة الأسبوع الأدبي، دمشق ١٠/٢/١٩٨٦.

أحلام مستغانمي في روايتها:

«فوضى الحواس» و«ذاكرة الجسد»

((إن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة)) - (فوضى الحواس ١٩٩٥).

بهذه العبارات قدّمت الكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) -حاملة شهادة الدكتوراة في علم الاجتماع من السوربون -مفتاح الولوج إلى عالمها الروائي، فلقد جرّبت أن أمتحن قضايا السرد في روايتها الأخيرة ((فوضى الحواس)) -الصادرة عن دار الآداب ببيروت بطبعتها الرابعة عام ١٩٩٨- وأفلسف أحداثها، وحواراتها، وسلوك شخصياتها، ومفارقاتها، ومثاقفاتها، فوجدت ذلك كله يستجيب لمفاهيم الحدثين الكبيرين: الحب والموت، ولشيء ثالث هو الوطن. فأين هو الحب في الرواية؟ وما ملابساته؟ وما مغزاه؟ وأين هو الموت؟ وما ملابساته؟ وما مغزاه؟ وأخيراً أين هو الوطن رمزاً وحقيقة في الرواية؟. فالحب والموت والوطن هي المحاور الثلاثة التي تمثل أهم أساسيات الخطاب الروائي عند أحلام مستغانمي، وإن كان هناك محاور أخرى سترد في حينها.

١- الحب:

من المعروف في تاريخ الأدب الروائي، عربياً وعالمياً، أن أي عمل فيه يجرّد من قصة حب، مهما كانت صورتها وأحداثها ودلالاتها، قد يفقد جاذبيته عند القراء، فالحب فعل كوني، وقيمة إنسانية، بهما تستمر الحياة، وعليهما يقوم الفن، أو أكثر آثاره، حتى إننا نملك الزعم أن حياة وفناء، لا حبّ فيهما، غير جديرين بالعيش والوجود والتذوق...

ولكن حبّ الذات الساردة في ((فوضى الحواس)) كان حباً عبقرياً وفذاً ومختلفاً، فقد بدأت الكاتبة السطور الأولى من روايتها "فوضى الحواس" بقولها: ((عكس الناس كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّي حباً وسط ألغام الحواس)). فنحن منذ فاتحة هذا العمل إزاء

حب غريب معاكس لحب الناس، هدف أحد طرفيه، اختبار الإخلاص، وتجريب متعة الوفاء مع الحرمان. وهو حبٌ ينبغي أن ينبت وينمو رغم هتافات الجسد الهادرة... وإذا نزلنا من الحلم إلى الواقع، وتصوّرنا المرأة وطناً، كما أوحى لنا الرواية، أبذلنا قولنا السابق بالآتي: على الحب أن ينمو ويزدهر رغم كل ألوان الكراهية والعنف والخراب، التي يمور بها واقع الجزائر اليوم ويطفح. إن شأن الوطن كان هاجس الكاتبة في روايتها الأولى ((ذاكرة الجسد))، وهو هاجسها أيضاً في روايتها الثانية ((فوضى الحواس))، التي تعد الجزء الثاني من مشروعها الروائي، الذي ربّما لم ينته هنا. وسوف نرى وشائج قوية بين العاملين المذكورين تجعل قراءة العمل الأخير بمعزل عن العمل الأول متعذرة.

وقد بدأت الكاتبة عملها الأخير ((فوضى الحواس)) بالإعلان عن مخاض النص الإبداعي من خلال فصلها الأول الذي تذكر فيه أنها كتبت قصة قصيرة بعنوان ((صاحب المعطف)) قدّمت فيها إرّهاصات كثيرة لما سيأتي في القصة الرئيسية، فكانت هذه القصة كمقدمة للأخبار التي سيأتي تفصيلها فيما بعد، أو مثل صورة مصغرة عن مجمل الرواية التي سيلي تكبيرها لاحقاً.. وقد فعل فعلها هذا كتاب آخر فأرنست همنغواي طوّر قصة قصيرة كان كتبها سنة ١٩٣٦ لتصبح رواية ((الشيخ والبحر)) - (انظر بحث في تجربة الكتابة ص ١١٢). وحنّا مينه أيضاً طوّر قصة المرصد القصيرة، لتصبح رواية كاملة قائمة برأسها هي (المرصد) ذاتها.

واختارت الكاتبة أسلوب المزج بين (الأنثى) الساردة، والد (هي) العاشقة، فهي مرة تراقب العاشقين في قصتها، ثم تتلبّس دور العاشقة فيما بعد، فبينما هي تشاهد فيلماً سينمائياً لبطلتي قصتها الخياليتين، يأتي رجل ليجلس جوارها، ومن خلال كلمتين اثنتين تقوّه بهما في السينما، عرفتة، أو كادت، فهو لم يقل سوى ((قطعا)) و ((طبعاً)). وهاتان الكلمتان تدلّان على القطع والحسم، وكان الحبيب الأول في رواية ((ذاكرة الجسد)) يحب القطع والحسم، لذا خامرها الشك في أن يكون هو ذاته الذي ساقه القدر إلى السينما ذاتها، لمشاهدة الفيلم ذاته، وليكمل القصة التي بدأت في الجزء الأول من المشروع الروائي. وفي حيلة فنية راحت الكاتبة تقول: ((لم يكن مهماً لحظتها أن تكون تلك المرأة التي جلست إلى جواره ((هي)) أم ((أنا))، فقد حدثت الأشياء بيننا كما أرادها في عتمة قاعة سينما)) - (فوضى الحواس ٥٩ ص). ولئن كان الراوي في ((ذاكرة الجسد)) قد جاء بصيغة المتكلم المذكّر، فإنه جاء في ((فوضى الحواس)) بصيغة المتكلم المؤنث.

وكانت العملية السردية تتم من زاويتين: الرواية من الأمام والرواية من الخلف. ومن المعروف أن ضمير المتكلم في السرد - كما يرى عبد الملك مرتاض - يجعل الحكاية المسرودة أو الأحداث المروية مندمجة في روح المؤلف فيضوب الحاجز الزمني الذي ألفناه بين زمن السرد وزمن السارد... ومن شأن ضمير المتكلم أيضاً أنه يستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية، فيعربها بصدق ويكشف عن نواياها بحق... وهو أيضاً يذيب النص السردى في الناص، ويجسد الرؤية المصاحبة كما يقول تودوروف. فكل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردى، يغتدي متصاحباً مع الأنا السارد، مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردى. (انظر: في نظرية الرواية، لمرتاض ص ١٨٤ - ١٨٥).

ومن الملاحظ أن قصة الحب التي بدأت في ((ذاكرة الجسد)) قد ساقها القدر، وأن تتمتها في ((فوضى الحواس)) قد ساقها القدر أيضاً. تقول الكاتبة هناك: ((كان يوم لقائنا يوماً للدهشة، لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني. كان منذ البدء الطرف الأول)) - (ذاكرة الجسد ٥٩). وكلمة ((طبعاً)) التي قالها خالد في قاعة السينما، هي الكلمة ذاتها التي أجاب بها (أما) أو (حياة)، والاسمان لمسمى واحد، عندما سألته ((هل ستكون غداً في قاعة الرسم)) في الرواية الأولى (ص ٥٦). فقاعة السينما في ((فوضى الحواس)) كانت معادلاً بديلاً لقاعة الرسم في باريس في ((ذاكرة الجسد)). وكلا المكانين حيّز للفن. وهكذا تتناظر الحيوز الروائية في الجزأين. والمعروف أن (خالدًا) و (حياة) قد التقيا في الجزء الأول في (باريس) أثناء معرض لرسوم خالد، وقد زارت حياة هذا المعرض بطريق الصدفة. فالصدفة والقدر هما اللذان جمعا بين العاشقين. وهما أيضاً اللذان كانا وراء بعض أحداث الجزء الثاني، كمقتل السائق (أحمد) عند جسر في (قسنطينة)، واللقاء الثاني بالبطل في العاصمة (الجزائر). والحق أن للقدر والمصادفة منزلتهما في العمل الروائي، وقد عنون (نجيب محفوظ) أول رواية له في مرحلته التاريخية بـ "عبث الأقدار"، وقال في شأن (القدر) أو (المصادفة): ((إنه كلمة مهزومة الحق، يظن بها التخبط والعمى. ومع هذا فهي المرجع الوحيد لأغلب السعادات، وأجل الكوارث، فهي كالقضاء المقنع، وإنها كالمعقل المتغابي)) - (انظر كتاب محفوظ: أتحدث إليكم ص ١١٥) ومن اللافت للانتباه أن لشكيب الجابري رواية بعنوان "قَدَرٌ يلهو" أما مطاع الصفدي فعنون إحدى رواياته بـ "جيل القدر".

بيد أن (خالداً) هنا في ((فوضى الحواس)) كائن حبري أنهضته الكاتبة من بين سطور الرواية الأولى، لتخوض معه مغامرات حب وعشق وجنس، تقول من خلالها أشياء كثيرة، أو لنقل بعبارة أخرى، جاء خالد ليكون رمزاً لفكرة رئيسية، ولا سيما أنه كان أحد أبطال حرب التحرير الجزائرية في الرواية الأولى، ويعمل تحت قيادة والد الذات الراوية.

لقد أرهصت الكاتبة في القصة القصيرة في ((فوضى الحواس)) للأحداث الجسم التي ستتناولها في القصة الكبرى في الرواية كما ذكرنا. ففي القصة الصغرى بداية حباً فذ عجيب ومعجز، سنرى تفصيلاته في القصة التفصيلية الثانية. وفي الأولى إعلان عما في ذاكرة الذات الراوية من تكريم للعسكريين الذين كتبوا بدمائهم حرية الجزائر وماضيها القريب المشرق، ثم، ويا للغرابة! راحوا يكتبون، بفسادهم وانحرافهم وجشعهم، رانها الباهت الحزين، وحاضرها الذي يخون ماضيها...! لقد عرفنا أن الذات الراوية قد تزوجت من (سي مصطفى) الضابط الذي يرمز للسلطة الراهنة في الجزائر. وقد كانت ابنة للمناضل الشهم العنيد (سي الطاهر) صديق الفنان التشكيلي (خالد). الذي أحبها حباً جارفاً إثر لقائهما في باريس... ولما قرر عُمها (سي الشريف) أن يزوجه من الضابط، حزن خالد حزناً عميقاً لهذا الحدث، على الرغم من، اضطرابه لحضور حفل زفافها.. وهاهو ذا (خالد) يُماهي بين حياة (العروس) والجزائر (الوطن). فيقول في لغة رمزية رائعة متحدثاً عن ثوب الفرح الذي لبسته حياة: ((حزني على ذلك الثوب، حزني عليه كم من الأيدي طرّزته، وكم من النساء تناوّن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدّها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد؟)) - (ذاكرة الجسد ص ٣٦٢).

فهل نجد في هذه العبارات فرقاً بين (حياة) من جهة، و(الجزائر) من جهة ثانية؟ أو فرقاً بين عريسها (سي مصطفى) و(العسكر) الذين تسلموا السلطة، واستبدوا بالوطن، ونهبوا خيراته وتمتعوا بملذاته؟ إن تاريخ الجزائر، (أو ثوبها)، طرّزته أيد كثيرة، تماماً كثوب فرح (حياة). لذا فنحن نرى في داخل ثوب العروس الإنسانية، إهاب وطن بأسره، هو الجزائر.

لقد كان هذا كله في الرواية الأولى (ذاكرة الجسد)، أما إذا انتقلنا إلى الرواية الثانية (فوضى الحواس) ونظرنا في الإيقاع الخفي ما بين مقدمتها وخاتمها، فإننا لانفارق موقع الرواية، ولا ننفصل عن رؤيتها لشكل الحب

وملابساته ومغزاه. فالكاتبة ترى إلى الحب وقد اقترن بالحرمان، وتراه إخلاصاً ومعنى الوطنية والتاريخ والذاكرة. نعم عرضت الرواية الثانية قصة حب (خالد) لحياة، رغم زواجها من (سي مصطفى) الرائد أولاً، ثم العميد في الجيش ثانياً، وصورت مغامرة عشقية لها معه... فهل كان حبها هذا فعل خيانة زوجية؟ لاشك أن الأمر على غير ما يبدو في الظاهر، فنحن إزاء كائن ورقي هو (خالد)، وإزاء فعل عشقي يفتح على الوطن بأسره، وإزاء مفهوم آخر لمغامرة العشق تقول: إن (الجزائر) أو (حياة) تروم التوحد مع تاريخها المشرق، وتصبو إلى الاندماج في ذاكرته البهية، وماضيه العظيم، الذي كان الناس فيه يحبون الجزائر، رغم جوعهم، ويضحون بأرواحهم، تكريماً للحب، وإعلاء لشأن الوطن، على حساب اللذات العابرة. ففي لغة تجمع بين الواقع والحلم قال البطل مخاطباً البطلة أو الذات الراوية:

((بيننا وبين المتعة مفتاح لا أكثر، ولكنني أرفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا، وإلا فسيكون في هذا إهانة للحب... عندما نبغ ذلك القدر الخفيف من اللذة، فكل متعة لا تزيدنا إلا جوعاً، وعلينا أن نجرب لذة الامتناع، لتتصلح مع أجسادنا... لنعرف كيف نعيش)).

وعندما تقاطعه (هي) بقولها: ((لا أفهم لما أغريتنني بالخيانة. إذا كنت ستطالبني بالوفاء عن جوع))، يردّ ساخراً: ((أنت تسينين فهمي مرة أخرى، أنا لم أطلبك بشيء؟ أعدتلك للإخلاص دون أن أطلبك بأن تكوني مخلصاً لي)) - (فوضى الحواس ٣٢٤). فالكاتبة إذن تعبّر من الذات إلى الجماعة، وتنتقل من الحالة الخاصة إلى الحالة العامة عندما توحى بضرورة الإخلاص للإخلاص، والتجرد للتجرد، فليكن الحب لعامة الجزائر، ولتاريخ الجزائر، وليكن حباً فوق المصالح والأنانيات، وفوق الملذات والشبهات، فبهذا تبني الأوطان...

إن الرموز والمعاني لتكتنف بقوة علاقة الحب بين الذات الراوية وحبيبها، فقد كان هذا البطل المحبوب ((كائنا ورقياً)) عاشت معه البطلة ٤٠٠ صفحة، هي صفحات روايتها الأولى ((ذاكرة الجسد))، وما يقارب الأربع سنوات. وهما هي التي تحبّه بعمق، من جديد، لأن أبطال الروائيين بحاجة إلى من ابتدعهم كما تقول الكاتبة ((لأنهم لا يملكون غيرهم على وجه الأرض)) - (فوضى الحواس ٢٧٢). ألم يقل (حنا مينه) أن أبطال الروايات هم أحياء تماماً بالنسبة للقراء، وهم أكثر حياة بالنسبة للمبدعين؟ - (هواجس في التجربة الروائية ص ١١١).

لقد حوّلت الكاتبة حبها، الحلم إلى واقع، والصورة المجردة إلى كائن حي

يحسن القبل ويشتهي ما يشتهي الأحياء في الحياة، فعكست الآية في كتابتها، فبدلاً من أن تنقل الواقع إلى رواية، نقلت الرواية إلى واقع.. ولم تكن بذلك تفعل شيئاً غريباً عن عالم الفن والأدب، ففعلها هذا شبيه بفعل (بيجماليون) الذي أبدع تمثالاً من رخام لامرأة تدعى (جالاتيا)، ثم راح يصلي للآلهة أن تهيب الحياة لتمثاله، فاستجابت الآلهة، وتزوج (بيجماليون) من (جالاتيا)! يَبْدُ أن الكاتبة هنا، والحق يُقال، لم تبقَ في حدود الأسطورة القديمة، وإن أسطرت أدبها، بل حققت المعادلة النقدية الصعبة التي لخصها الناقد الروسي (خرابتشينكو) الذي أتذكر أنه قال في كتابه ((ذات الكاتبة الإبداعية)): إن الفكر الفني دون خيال عقيم، بمقدار، ما هو الخيال عقيم دون واقع. فلم يبقَ محبوبها كائنًا من روق بل حوَّلته، من خلال لعبة فنية، إلى معشوق من لحم ودم، يتقن فن القبل، ومبعد القبل (انظر ص ٢٨٧ و ٢٨٨). وتبدو مأثرة (مستغامي) هنا في قدرتها على اختيار المفردات التي تقع في المنطقة الوسطى ما بين الواقع والحلم، والخيال والحياة، بحيث توهم بأن ما يجري قابل للوقوع، ومحتمل الحدوث، وإن كان في أصله من نسج الخيال. كما تبدو قدرتها في نقل مكان ممارسة الحب إلى العاصمة (الجزائر) بعد أن كانت الأحداث في مجملها تتم في (قسنطينة). ومن المعروف أن تغيير الأماكن في الرواية يوحى بعبرة أو أمثلة يريد الكاتب نقلها إلى المتلقين. والعاصمة هي قلب الوطن، وهي مركز إدارته، واتخاذ القراءات المصيرية في تاريخه.

ومن مزايا الحب في هذه الرواية أنه يتكشف عن أن من أحبته الرواية كان شخصاً آخر، غير الذي تبحث عنه، فذلك الكائن الحبري يقول: ((أجمل حب هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر)) - (ص ٣٤٧). ولأن الذات الساردة مصابة بفوضى الحواس، وهو العنوان الذي اختارته لروايتها، لم تكن تعي أن ماعاشته من مغامرات كان مع صديق حبيبها (عبد الحق) - (ولنتأمل دلالة هذا الاسم: عبد الحق) - وأن الشقة التي شهدت مغامرتها معه، كانت شقة (عبد الحق). وبعد هذا تتساءل هل ماعاشته مع بطل القصة كان أجمل حقاً مما كان مفترضاً أن تعيشه مع شخص آخر كانت تبحث عنه، ففي نهاية كل حب نكتشف أننا في البدء كنا نحب شخصاً آخر. وعليه فعلاقة الحب لدى الكاتبة هي ثلاثية الأطراف وليست ثنائية. وذلك لأن في قصص الحب الثنائية كثيراً من البساطة والسذاجة، التي لاتليق برواية، لذا كان يلزمها رجل يعيش 'بمحاذاة قصة قبل أن يصبح هو بطلها ((لأن هذا هو منطق الحب في الحياة، نحن نخطئ دائماً برقم)).

وقد عاش (زياد) الشاعر الفلسطيني بمحاذاة قصة حبها مع خالد، وعاش (عبد الحق) بمحاذاة قصة حبها لخالد.... وإذا كان هذا هو هذا، فهل نستطيع التنبؤ بأن الكاتبة ستعود من جديد لكتابة رواية ثالثة يكون بطلها (عبد الحق)؟؟ فقد تركت روايتها (فوضى الحواس) مفتوحة غير منتهية، إذ ختمتها بكلمة (عندما) يليها ثلاث نقاط لانعرف ماذا وراءها، علماً بأن الكاتبة قد ردت على مَنْ قال لها: ((الأسود يليق بك)) بقولها هذا يصلح عنواناً لرواية ثانية (ص ٣٥٧).

ب- الحب والموت:

ولكن المَنسَم الأعرق في حب الذات الرواية هو أنه جاء ليكون مكافئاً للموت. أو لنقل جاء، على الأقل، ليفتح نافذة في جدار الموت والدمار. أو ليكون بلسماً لجراح الوطن وخرابه.

فحب (حياة) - (ولنتأمل رمزية هذه الكلمة) - لحبيبها (خالد) يمثل عملاً بطولياً تُقاتل به الذات الساردة أعداء الحياة. ومن قصر النظر أن نرى في مضاجعة الذات الرواية لحبيبها (خالد) عملاً حسيّاً حقيقياً، فنحن إن فعلنا نكنْ كَمَنْ يقصُّ جناحي الفن الروائي، ونعدم قدرته على التحليق، وتقديم المعاني.. وأية ذلك أننا إذا رحنا نتابع (البطلة) في طريقها إلى شقة حبيبها، وجدناها تقارن بين هينتها، وهينة (جميلة بوحيرد). فكلتاها تقوم بعمل بطولي، ففي حين كانت (جميلة بوحيرد) تلبس لباساً أوروبياً سافراً في جزائر الخمسينيات المحافظة، لتخادع الفرنسيين، ولتؤمن النجاح لعمليتها الفدائية المشهورة في مقهى (ميلك بار)، تأتي بطلة ((فوضى الحواس)) في ثياب التقوى (العباءة والشار)، تمويها، لتقوم بأكبر عملية تقوم بها امرأة في جزائر التسعينيات. وهي عملية حب.. وهذه هي أهم المفارقات الجميلة التي اكتنزتها الرواية...!

فبالحبّ إذن تُقاتل البطلة صانعي موت الجزائر وخرابها، وبالحب تكافح القتل والقنص والدمار.. وهي، لأنها عاشقة، تشعر بالأمان، بدلاً من الخوف، وسط عشرات الرجال ذوي الأزياء العجيبة، والملاحم العدوانية، والمشغولين عن همومها، بهموم الآخرة، مرددين هتافات وشعارات دينية وسياسية... ألم تقل الروائية على لسان البطل المحبوب: ((يلزمنّا كثير من الحب لنثأر به من الموت؟)) - (فوضى الحواس ٢٩٦).

إن صورة رمزية توازي بقوة مشهد البطلة (حياة) العاشقة، وهي تتخلل الحشود الحاقدة ذات الملاحم العدوانية، صورة رمزية تقول، بالإيماء، إن الحب

وحده هو مصدر الأمن والأمان، عندما يتغلغل في مشاعر الحقد والعدوان. فهي تشعر بالأمن لأنها تحب، وليس لأنها تلبس، تمويهها، العباءة والشال. فهذه مظاهر خداع ليس إلا، أما الصدق والحب فهما في العمق والقلب.. ولم تكف الكاتبة عن تأكيد هذه الفكرة، فإذا ما انتقلنا إلى الصفحات الأخيرة من روايتها بدت لنا البطلة أو (الذات الراوية) تلبس السواد، وتقف في المقبرة، وتعلن بوضوح أن الحب وحده يملك القدرة الخارقة على جعل كل شيء جميلاً حتى لقاء عاشقين على مقبرة)) - (فوضى الحواس ص ٣٦٠).

وتزداد الصورة جلاء إذا دققنا أكثر في جزئيات روايتها أخرى، فحياة التي كانت تقترب بضابط برتبة عميد في زواج ثان له، كانت عاقراً لا تتجب، وبما أن (حياة) هي رمز للجزائر كما ذكرنا، ففي الوسع أن نفهم أن الجزائر التي يحكمها رجال عسكريون، اتصفوا بالفساد وعدم الإخلاص، ستكون عاقراً أيضاً لاخير فيها ولا ثمار، لأن حكم هؤلاء فاسد لاخير فيه ولا ثمار... ! إن زوج الذات الساردة كان - كما تصفه الكاتبة - رجلاً لاخيال له. كانت تتمنى أن يمارس الحب معها بيزته العسكرية، بكل ماترمز إليه من شرف وشهامة ونبل وفروسية، ولكنه لم يفعل يوماً..! ولهذا فإنها تخونه في مغامرة عشقية مع كائن حبري، قدم لنا، في وهم الكاتبة، رجلاً يعارض السلطة الغاشمة ويعاديها، من خلال السلاح الذي يتقن استخدامه، فهو مصور صحفي أراد تصوير شرطي يصوب بندقيته إلى الأبرياء في شارع في الجزائر، دون أن يعرف هل هم مذنبون أم لا؟ ولهذا أطلقت النار على ساعده الأيسر فشلت، وكذلك هدده المتطرفون ببتر ساعده الأيمن إن تابع تقدمهم في عموده الصحفي، فهو إذن بين نارين: نار السلطة ونار المتطرفين الذين يحاربون في ضوء ذهنية خاصة.

من هنا تبرز رؤية الكاتبة (أحلام مستغانمي) لمستقبل (الجزائر)، فهي تراه في منطقة وسطى تقع بين نزاهة العسكريين وسلام المتدينين... وليس أدل على ذلك من تمجيد الكاتبة للرئيس الجزائري الشهيد (محمد بوضياف) الذي كان، كأبيها، بطلاً من أبطال حرب التحرير الجزائرية، والذي نكل به وسجن ونفي أخيراً إلى (المغرب)، ثمانية وعشرين عاماً بعد الاستقلال.. فدعاه العسكريون من منفاه ليتسلم السلطة، فجاء (محمد بوضياف) وفي ذهنه مافي ذهن الكاتبة، ومافي ذهن حبيبها المصور الصحفي، جاء ليحاسب السلطة الفاسدة في الجزائر ويحد من طغيانها، فدفع حياته ثمناً لفساد الذين سمّتهم الكاتبة: بعلي بابا والأربعين حرامياً...

ولكن الكاتبة شددت النكير أكثر فأكثر، على الطرف الآخر الذي يمارس القتل في الساحة الجزائرية، والذي يتغنى بالديمقراطية، لا احتراماً لها، بل لأنها مطية لوصوله إلى السلطة، حتى إذا وصل إليها تنكّر لها وأنكرها، وأنكر الوطن بأسره. ومن هنا تأتي قولة (بوضياف) ((إنه لو خيّر بين الديمقراطية والجزائر، لاختار الجزائر)) لتكشف عن شكوكه الكبرى بالطرف المتطرف في بلده. فهو لا ينحاز إلى الجانب الذي يتخذ الديمقراطية مطية لتدمير الجزائر، بل ينحاز إلى تاريخ هذا الوطن النقي البهي. وكذلك تنحاز إليه الكاتبة التي كشفت لنا من خلال الذات الساردة أن حبيبها كان واحداً من أعضاء المجلس الاستشاري الذي شكله (محمد بوضياف) لتقرير شأن الجزائر الأسلم الأصوب. بيد أن يد الجريمة اغتالته من اخلف، فانهار حلم الجزائر، وحلم بطلة الرواية، وحلم كاتبها على حد سواء.

ج - الموت والوطن:

إن بصيرة الناقد لتري أن الجزائر تكتب تاريخها الحديث في هذه الرواية؛ فثمة قصة رمزية، وقصة سياسية في الوقت ذاته، كلٌّ منهما تكتب الأخرى. وهما تَبْدُوَان قصتين متوازيتين، فعلى الصعيد الكتابي نحن أمام عاشقة من لحم ودم تكاد تكون هي الجزائر ذاتها، تهب ذاتها لرجل يندّد بالسلطة الغاشمة والفسادة، وينتقد التطرف الذي اتخذ من القتل والتدمير ديناً ومسكاً.. فها هنا فكرة تعانق فكرة. وعلى صعيد الواقع والتاريخ نحن أمام رجل في الثانية والسبعين هو (محمد بوضياف) أحب الجزائر بإخلاص، وجاهد، وضحّى بمتع الحياة، ثم أفاق، بعد الاستقلال، ليجد نفسه نزيل سجن الوطن، كما كان قبل الاستقلال نزيل سجون فرنسا. ثم ليجد ذاته ملاحقاً ومطروداً ومنفياً إلى بلد مجاور، أقام فيه نحو ثلاثين عاماً كاد الوطن خلالها ينساه. ثم حين جاء النداء ((إن الجزائر بحاجة إليك)) أبى إلا أن يستجيب، لأنه رأى في نفسه المنقذ والمخلص، فتحامل على نفسه، وكظم جراحه، وأعلن أن الكراهية لا يمكن أن تبني وطناً، وغفر غفراناً واسعاً لمن أساء إليه، وجاء للإصلاح، ولكنه اكتشف أنه جاء ليكون واجهة فقط تغطي على النهب والسلب والاستبداد والتخريب، فاستنكر ذلك، ورام محاسبة الفاعلين ممن كانوا حوله، فقتلوه على عجل بعد ١٦٦ يوماً من حكمه... ولهذا لاجرم في أن تصدر الكاتبة روايتها ((فوضى الحواس)) بهذه الكلمات الدالة: ((إلى محمد بوضياف رئيساً وشهيداً، وإلى سليمان

عميرات الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ الفاتحة على روحه فأهدوا إليه قبراً جواره.... إلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما، فذهب ذات أول نوفمبر بتلك الدقة المذهلة في اختيار موته لينام على مقربة من خيبتهما... من وقتها ورجال أول نوفمبر قهراً يرحلون... من وقتها وأنا إلى أحدهم أوصل الكتابة.. إلى أبي مرة أخرى)). ومما يلاحظه المرء هنا أن الكاتبة عند انتقالها إلى الكلام على (بوضياف) في الرواية تتضوئ ثوب الفن، وتنزع قفاز الرواية، لصالح لغة تاريخية تقريرية غابت عنها الموارد والرمز، وقد ظهرت وكأنها نسيت ماسبق أن أعلنت عنه، وهو أن "الكاتب يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة. ذلك اختصاص المؤرخين، إنه في الحقيقة يحترف الحلم، أي يحترف نوعاً من الكذب المحبب. والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية". فالكاتبة عند حديثها عن (بوضياف) لم تحترف الحلم ولا الكذب المحبب، بل عملت مايعمله المؤرخون، فكانت بهذا بعيدة عن فنها الروائي الذي يشاكل الواقع، ولكنه لا ينقله حرفياً.

وبسبب ذلك فإن خيط الوطن بدا ثخيناً وقوياً ومحورياً في (ذاكرة الجسد) وفي (فوضى الحواس). وهو باد بوضوح أشد عندما تتاجي الذات الرواية وطنها فتقول:

((وطن، أي وطن الذي كنا نحلم أن نموت من أجله، وإذ بنا نموت على يده، أي وطن هو... هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين، وذبحنا كالنجاج بين أقدامه؟)) - (فوضى الحواس ص ٣٦٨).

إن موت (بوضياف) لم يكن الموت الوحيد في ((فوضى الحواس))، فقد عرفنا أن والد الذات الرواية مات شهيداً في قتاله ضد فرنسا من أجل الحرية والاستقلال، وعرفنا، روائياً، أن السائق (أحمد) - سائق زوجة الضابط - وبطلة الرواية، وهو جندي متقاعد، قد قُتل أيضاً على يد المتطرفين، كما قُتل كثير من الصحفيين الذين ينتقدون موجة القتل الأعمى. وكان من بينهم (عبد الحق) الذي أحبه (الرواية) دون أن تتعرف عليه. وكان الرقم الذي أخطأت به في حبها.

وتتسق هذه الميمات مع إشارات كثيرة إلى حالات الانتحار في الرواية، فقد أشارت الكاتبة إلى انتحار (ميشيما) الياباني استكراً لهزيمة اليابان على يد أمريكا، وإلى انتحار (خليل حاوي) الشاعر اللبناني استكراً لحصار بيروت من قبل إسرائيل عام ١٩٨٢، لأنه لا يريد أن يقاسم الإسرائيليين هواء وطنه.

ويستوقفنا في العمل الروائي، الذي نحلله، موت السائق (أحمد)، الذي لم ينج من رصاص الغدر، رغم لباسه المدني، فقد قتله المتطرفون لظنهم المغلوط بأنه مسؤول بصاحب زوجته. وكان مقتله في مدينة (قسنطينة) التي دار فيها كثير من أحداث الرواية. وفي المكان الذي حارب فيه ثلاثين سنة ضد الفرنسيين. ولكن ((القدر)) لم يشأ أن يأخذه شهيداً برصاص فرنسي، بل أرادته شهيداً على مقعد ضابط موهوم، وبرصاص جزائري..! وأقول على مقعد ضابط موهوم، لأن القتل ظنوه زوج الذات الساردة بسبب جلوسها جنبه لا خلفه، وقد جلست جنبه احتراماً لماضيه وحياته العسكرية. وكان جلوسها هذا قد حوله من سائق إلى ضابط، فقتل..!

وقد اختارت الكاتبة مكان القتل بعناية، فهو أجمل أمكنة قسنطينة. إنه قنطرة الحبال أو جسر الحبال. وهو الجسر الذي رسمه (خالد) في لوحة سنة ١٩٥٧ وسماها ((حنين)). وفي الربط بين ماجرى في ((ذاكرة الجسد)) وما جرى في ((فوضى الحواس)) يظهر التكامل القوي بين العاملين، فخالد الفنان التشكيلي المناضل يرسم أجمل ما في قسنطينة، ويحرص عليه كما يحرص على روحه، ويصحبه معه إلى معرض له في باريس، حيث التقته (حياة). أما القتل فيمارسون القتل قرب أجمل مكان في الجزائر، ليشوهوا كل جميل فيها، ويلطخوه بدماء الأبرياء، غير عابئين بتاريخ الجزائر ونقائه وطهره. فهاهي ذي الرموز تتجاوب، المجاهدون في صورة (خالد) يخلدون أجمل ما في الجزائر، والمتطرفون في صورة قتلة السائق (أحمد)، يعيثون بتاريخ الجزائر ورموزه العظيمة...

وقد أفضى العبث بتاريخ هذا الوطن إلى ظاهرة أخرى في الرواية، هي الهروب من الوطن والنفي الاختياري، فقد هرب ناصر أخو (الذات الساردة) إلى ألمانيا، وهرب أيضاً البطل (خالد) إلى باريس. أما ناصر أخو (الراوي) فقد مثل شريحة شبابية جزائرية، كانت (الراوي) تقف في الضفة المقابلة لها... فقد بدا (ناصر) و (هو اسم موج بقوة) مؤيدا للإسلاميين، وها هو هذا يتغير بعد سلسلة من الخيبات، فيبدأ بمطالبة أخته بأن تطلق زوجها (العميد)، لأنه ليس أهلاً لها... وقد بدأ مرحلة من الصمت فلم يعد يحدثها عن الستة والعشرين ملياراً التي تبخرت من خزانة الدولة الجزائرية قبل العام ١٩٩١، ولا عن أصدقائه الذين انضموا إلى لوائح آلاف الطلبة الجزائريين الجاهزين للدفاع عن العراق، والاستشهاد تحت علمه، الذي أضيف إليه، للمناسبة، عبارة: ((الله أكبر))، وهو

ماجعل بعض الساخرين يقترح أن يُضاف إلى العلم الجزائري عبارة ((الله غالب))، أي لا يستطيع شيئا من أجلكم...! وبإيجاز شديد فإن أخا ((الساردة)) ناصراً ((بين خيباته الوطنية وإفلاس أحلامه القومية، غسل يديه من العروبة، أوعلى الأصح توضأ ليجد قضيته في الأصولية)) - (قوضى الحواس ١٣٣).

إن ناصراً يمثل شريحة من الشباب العربي الطالع في التسعينيات، وهو زمن كتابة الرواية، وزمن الموضوع الذي تتحدث عنه. وخواطره، على الصعيد الواقعي، هي خواطر الشباب الجزائري والعربي الذي لم يُشفَ بعد من حرب الخليج الثانية، فهو - كما تقول الكاتبة - كان ينام عند بدء الاجتياح العراقي للكويت مشتتاً مضطرباً، ينام وهو من أنصار صدام حسين، ويستيقظ وهو يدافع عن الكويت (ص ١٢٨). وهو - على الصعيد الروائي - يطالب أخته الكاتبة أن تكف عن الكتابة وتصمت، أو تنتحر مثل من انتحر قبلها، فقد كان العرب قبل عام ١٩٩١ يملكون ترسانة نووية، ثم تحوّلوا فجأة إلى أمة لم يتركوا لها سوى السكاكين.... وكانوا أمة تملك أكبر احتياطي مالي في العالم، فتحوّلت إلى قبائل متسولة في المحافل الدولية.. وإنني لواجد في أقوال (ناصر) ما يرسم الإطار الأوسع لما كان محل في الجزائر، فالسلبات والتجاوزات والسرقات والانحطاط والضعف تشمل الجزائر، كما تشمل إطارها العربي بأسره. وهذا حيّز روائي كبير كان لابد للناقد من أن يري إليه وقد تشاكل مع الحيّز الروائي الأصغر، أعني الجزائر. فالكرية التي حلّت في الوطن العربي عامة، حلّت، على نحو أدهى وأمرّ، في قطر منه، هو الجزائر، التي كانت مضرب المثل في البطولة والشهادة، وانتزاع الحقوق والحريات من الغاصبين. أليست هي بلد المليون والنصف من الشهداء الباسلين؟

د - المفارقات:

وقد حفلت رواية ((قوضى الحواس)) بمجموعة من المفارقات التي جعلت منها لوحة، فيها ثنائيات تتقابل، أو تتفاعل، لتسهم في رسم الصورة، وفي نمو الحدث، وفي صراع الشخصيات وحواراتها.

فمنذ البداية نجد الحب الذي حكّت خيوطه في هذا الأثر الفني، حبا عكس حبّ الناس، ينبت فوق ألغام الحواس. ومفارقاته كثيرة، ففي القصة القصيرة التي كونت مقدمة الرواية، ثمة لغة قاطعة عند الرجل تتمثل بـ طبعاً وحتماً ودوماً، ولغة أخرى مفارقة عند المرأة، فهي تحب الصيغ الضبابية والجمال الواعدة ولو

كذباً، تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط...! (ص ١٨).

وثمة مفارقة بين أحداث الفيلم السينمائي الذي شهدته الذات الراوية مع حبيبها، في اللقاء الأول: فهناك معلم مُشاكس كمشاكسة حب ذلك الرجل، يبعث روح الحياة والتحدي في فكر الطلبة، ومدير يكرس التقليد الممجوج والفهم العقيم للأشياء...

ومفارقة ثالثة بين (حياة) و(أمها): فالأم ولود، والابنة عاقر، والأم تكاد تكون رماداً، في حين تبدو الابنة جمرَةً متقدة. وثمة مفارقة مابين فهم الأم لزواج (حياة) من العميد (سي مصطفى) وفهم (ناصر) لهذا الزواج: فالأم تعدّه مصدر فخر واعتزاز، في حين يعدّه ناصر مصدر إهانة وازدراء...!

ومفارقة أخرى كبرى بين العقل والجنون، فثمة جنون يقترح أشياء خارجة عن المألوف، وعقل يسعى لتنظيمها وترشيدها...! وإذا شئنا قلنا واقع يفرز فساداً وعفناً ودماراً، وفنّ يرد على ذلك الفساد والعفن والدمار.. وبعبارة أخرى بين واقع يؤول إلى موت، وحبّ يوحى بالحياة...!

والمفارقة الأكبر كانت أيضاً في فعل الكتابة ذاتها، فإذا كان الواقع العربي عامة، والجزائر خاصة، يُفضيان إلى الصمت، أو الانتحار، بوصفه أحد ألوان الصمت، فإن الكتابة تعدّ عملاً شجاعاً وصرخة مدوية وفعلًا تعويضيًا عن واقع ذاهب بالبؤس إلى مدهاء.. ولا غرو أن تصوّر ((أحلام مستغانمي)) وقد تماهت مع ((الذات الراوية))، أن تصوّر ذاتها بقولها: إنها تشبه أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء عكس مأخذه، فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقنا في التعامل مع الموت والحب والخيانة والنجاح والفشل والفجائع والمكاسب والخسارة.. لذا أحبّت (زوربا) الذي راح يرقص عندما كان عليه أن يبكي! وأحبّت ذلك البطل في رواية ((الغريب)) لألبير كامو، الذي حكم عليه القاضي بالإعدام، لأنه لم يستطع أن يبزر عدم بكانه عند دفن أمه، بل إنه في يوم ماتمها ذهب ليشاهد فيلماً ويمارس الحب رفقة صديقة له! (ص ٣٥٩).

وقد فعلت الكاتبة فعل هؤلاء، فهي، في الوقت الذي يصلح للصمت، تجار بالكتابة، وتُنشئ الروايات، التي يقوم أبطالها بأفعال هادفة، فالذات الراوية، تعلن حبها بقوة، وتذهب إلى شقة حبيبها في العاصمة الجزائر، في زمن الموت الأعمى... وقد سمّت نفسها (حياة) لتكون الصورة المقابلة للموت. وفي زمن الالتزام المقيت بوطن بانس يحفّ به الخراب، ويستبد به العسكر، تعلن خيانتها، لزوجها الرامز لهم، وتتحاز إلى النقاء والطهر، الممثلين بخالد (الموهوم). فهي

تنبذ الحاضر الملطخ المشوّه، لصالح الماضي النقي الطاهر. ولا غرو في ذلك فهي ابنة الشهيد (سي الطاهر) رسالة وفناً.

هـ- المثاقفة والفن:

إن الإشارتين إلى (زوربا) و (بطل رواية الغريب) لم تكونا إشارتين يتيمتين في هذا الأثر الفني البديع الحافل بالإشارات الثقافية والنصوص المقبوسة من المفكرين، والروائيين، والفنانين، فقد كانت تلك المقبوسات موظفة ببراعة لخدمة الفن السردي، الأمر الذي يمكن من الزعم أن الروائي المعاصر في مقدوره أن يكون كاتب ثقافة وخالق فن في الوقت ذاته، يقدر على المراوغة والإيهام، كما يقدر على إغناء أثره بمُنكّهات فكرية ونقدية وفنية ونفسية، تجعل منه وجبة دسمة، وتسمو به عن أن يكون حكاية ساذجة لصبية صغار، وتحيله عملاً كثيفاً فيه بُعد ثقافي، وبعد نفسي، يتجلىان من خلال السرد والحوار والمناجاة.

وإني لأعلن عن استمتاعي بهكذا روايات. وقد حاولت في قراءتي الثانية لـ ((فوضى الحواس)) أن أفحص الشأن الثقافي فيها، فقيست منها الكثير من النصوص الدالة على عمق ثقافة الروائية (أحلام مستغانمي) وسعة اطلاعها، ووعيتها الدقيق لطبيعة العمل الفني وحدوده. ومن هنا جاءت النصوص المقبوسة مسخرة لفنها خير تسخير، ومتشابكة مع خيوط الحكمة، تشابكاً سائغاً وجميلاً.

فهي تستشهد مرة بما قاله (أندريه جيد) من أن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل (ص ٤٤). ويعني الجنون في الأدب أن تهدم الحواجز بينك وبين المحرمات لتفهم أكثر، أو لتقول أكثر. وكثيراً ما استخدم الروائيون وكتبة الأعمال التلفازية، شخصاً مجنوناً ليصرّح بما لا يقوى العقلاء على التصريح به، ففي كل مجتمع وفي كل بيئة وفي كل زمان، توجد مناطق محظورة، لا يجوسها غير المجانين، لخطورتها، ومن هنا تأتي جراءة الجنون في الفن التي تحطم الحواجز والحدود والأعراف وتهدم القيود والتقاليد.... وقد كانت (الذات الساردة) عاشقة تقترب الحب بجنون، يقودها جنونها بأرجله العاقلة إلى شقة حبيبها في (الجزائر)، بغية تحقيق هدف رسمه العقل بدقة، وهو إعلان الحرب على الموت، بمغامرة الموت حياً..! وكان جنونها الأدبي الأقوى، في تخيلها أن حياة دبّت في أبطالها الورقيين فنهضوا من بين السطور، وراحوا يحيون حياة من له لحم ودم...!

وتستشهد الكاتبة بما قاله (رولان بارت) (ص ٢٨٦) من أن الموسيقى تجعلنا نساء بشكل أفضل، لتتبع ذلك بسماعها لشريط لـ (ديميس روسوس) اليوناني، الذي كان يغني بالانكليزية، ببحة الألم، خيباته العاطفية. وقد كانت تلك الموسيقى جزءاً من الحيز الروائي، لحظة ممارسة العشق مع الحبيب الغامض والرامي معاً. فالأنا الساردة خائبة عاطفياً وسياسياً، لذا فهي تعيسة على نحو أفضل، رغم برهة الحب التي تحياها... ألسنا في عالم ((فوضى الحواس)) حيث (زوربا)، وحيث بطل رواية (الغريب)، وحيث الحزن والحب معاً، وحيث الصمت والكتابة، وحيث الفن والحياة، والخيال والواقع في توليفة فنية جميلة؟؟

ونلتقي بقول (تشي غيفارا) (ص ٣٥٠) الذي قال لقاتله: ((أطلق النار أيها الجبان. إنك تقتل إنساناً)). وقد جعلت الكاتبة من هذه العبارة عنواناً لمقال لعبد الحق رثى به صديقه الصحفي (سعيد مقبل). وعليه، فالإيحاء واضح، بأن القاتل، هنا وهناك، جبان، وأن القتل، هنا وهناك، إنسان، وأن فعل القتل، وجهاً لوجه، أو غدرًا، مستكرّ مذموم في الحالتين...

وقد حوت الرواية أيضاً جدلاً آخر مع فنّها - جدلاً أرادت منه الكاتبة أن توجه به اهتمامنا إلى الفكرة الرئيسية فيها، وهي الوطن، وتاريخه المجيد، الذي ينبغي أن يخلص له الناس، رغم الحرمان. فقالت، عندما تعمقت في مقاله الكاتب الأرجنتيني (بورخيس) الذي أصبح أعمى تدريجياً: ((اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله المخادعة قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة نفرش حولها بيتاً من الكلمات منتقاة بنوايا تضليلية حدّ اختيار لون السجاد ورسوم الستائر وشكل المزهريّة.. الخ)). وبهذه العبارات أومت لنا بقوة أن نركز على الفكرة الرئيسية في هذه الرواية، وفي سابقتها ((ذاكرة الجسد)). وهي فكرة الكتابة عن ماضي الجزائر وحاضرها، عن الوطن الذي طرّزته دماء الشهداء، كثوب عروس، ثم آل إلى حالة من البؤس والفساد والجشع والقتل والخراب. ولا أدلّ على ذلك من أنها بدأت الكتابة في ذات أول نوفمبر، وهو التاريخ الذي شبت فيه ثورة الجزائر عام ١٩٥٤ ضد فرنسا.

وقد حفلت ((فوضى الحواس)) بنصوص ونقول عن (مارسيل بروسست) الذي كانت له القدرة على وصف قبلة في عشرين صفحة، وعن (بودلير) الذي كان يقول ((كل إنسان جدير بهذا الاسم تجثم في صدره أفعى صفراء تقول: لا، كلما قال: نعم)) - (ص ٢٥٥). وعن (هنري ميشو) الذي قال في كتابه ((أعمدة

(الزاوية)) ((في انتظار الشمس تعلم أن تتضج في الجليل))-(الرواية ص٢٦٧).
وعن خليل حاوي الذي قال في بيت له: (الرواية ص٣٤٣)

كل ما أعرفه أنني أموت مضغة تافهة في جوف حوت

وعن نيتشه القائل: ((إن أعظم الأفكار تأتي من وحن نمشي))-(ص٣٢٨). وثمة
إلهاعات وأقوال لكل من (بيكاسو)، و(أوسكار وايلد)، و(والتر ويتمان) و
(الخنساء)، و(نابليون)، و(جبرا إبراهيم جبرا)...الخ.

وبين ثانيا هذا النص الماتح ((فوضى الحواس)) دراية عميقة بحقيقة النفس
الإنسانية، تشعرك بأن الكاتبة، تغنى بالعمق، كما تغنى بالسطح، وتفهم الباطن
كما تفهم الظاهر. وهامي ذي تكتب حول العفة والخطيئة: ((أنا أدري أن كل
إنسان عفيف يحمل داخله قدراً كافياً من القذارة، قد تطفو يوماً فتغرق حسناته
تماماً. كما أن في أعماق كل إنسان سيئ شعلة صغيرة للخير ستضيء داخله
يوماً في اللحظة التي يتوقعها الأقل))-(فوضى الحواس ص٢٣٤).

وتكتب ساخرة ذات مرة: ((من لا يغير رأيه هو الجاهل فقط))، وتلاحظ
بصدق وعمق ((أن الصمت يجعل الآخرين يكتشفون أخطاءهم))، وأن الأسماء
التي تشبهنا تهبنا إياها الحياة، أما تلك التي تأتي بها الحياة، فكثيراً ماتجور علينا.
ولهذا يغير الصينيون أسماءهم في أواخر حياتهم -(الرواية ص٢٦٥). وتجمع
الحب والموت على صعيد واحد، وترى رد فعل الإنسان عليهما يتمثل بالعجز
والتسليم فتقول: ((في مواجهة الحب كما في مواجهة الموت نحن متساوون
لا يفيدنا في شيء، لا ثقافتنا، ولا خبرتنا، ولا ذكاونا، ولا تذاكرنا))-(الرواية
ص٩٤).

وفي آخر الرواية تفصح عن هذه الحقيقة العليا في عالم الحزن والموت
فتكتب: ((ثمة حزن يصبح معه البكاء مبتذلاً حتى وكأنه إهانة لمن نبكيه)) -
(الرواية ص٣٦٦).

أما الإشارة الثقافية التي جاءت بها الكاتبة متسقة مع عنوان روايتها
((فوضى الحواس)) فهي إشارتها إلى السر في مارسمه (ليوناردو دافنشي) في
ابتسامه الموناليزا، فالسر هنا كامن في قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل
أحاسيس متناقضة في ابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح في آن واحد
(الرواية ص١٢٥). والجمع بين الحزن والفرح في آن واحد هو التعبير الآخر
عن ((فوضى الحواس)) وهو ماجسده كل من (زوربا)، وبطل رواية (الغريب)،

وبطلة رواية ((فوضى الحواس)) أيضاً.

وكل أولئك يؤكد على أن هذا النص الذي نحله ينطبق عليه مقاله (رولان بارت) وعبارته:

((إن النص ماعاد نشاطاً بريئاً، أو بنراً معزولة عن هواء العالم، إنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله)) - انظر (مجلة علامات، جدة ع ٢٣ ص ١٢٣).

و - شعرية الرواية وإيقاعاتها:

ويبقى شيء بارز أفعمت به هذه الرواية، والرواية الأولى ((ذاكرة الجسد)) أيضاً، ولا يصح لنا أن نتجاوزه. وهو الروح الشعرية التي تكتب بها (أحلام مستغانمي)، فنحن هنا، كما نحن هناك، أمام نص أدبي شعري الميسم، بكل مافي هذه العبارة من معنى، نص فيه توهج الانفعال، واكتظاظ الصور، وتكثيف العبارة، وانتقاء المفردة الموحية الدالة والمازجة بين الحلم والواقع، أو الخيال والحياة... والذي يبدو لي أن الكاتبة عندما جاءت لتكتب الرواية، لم تتخل عن موهبة الشعر عندها، ولم تغادر عالم الجمال البتة. فقد كانت (مستغانمي) شاعرة أولاً، وروائية ثانياً، ولعلها ناقدة ثالثاً. ومن أدلة ذلك أنها تتعنى على من ينقد الشعر بعبارة لا روح فيها فتقول: ((لا يمكن أن نقيس الشعر طولاً وعرضاً كأننا نقيس أنابيب معدنية... اندهاشنا، انبهارنا، انفعالنا هو الذي يقيس الشعر. أمام قصيدة، النساء يُغمى عليهن، والآلهة تولد، والشعراء يكون كأطفال)) - (الرواية ص ٥١). وهكذا قذمت لنقد الشعر بلغة شعرية جميلة.. وقبل ذلك راحت تتوغل، بلغتها النافذة كالسهم إلى عمق ذات ((الذات الساردة)) التي بدأت شعلة الحب تتوقد فيها شيئاً فشيئاً، فكتبت تقول عن الـ (هي) أو (الأنا) المتماهية معها، وهي لما تزل في قاعة السينما: ((تراقبه في دفء، تلمله البطيء جوارها، وحضوره الهادئ المربك بمحاذاة أنوثتها، مأخوذة بكل تفاصيل رجولته)) - (ص ٢٩). وتصف لحظة حاسمة حافلة بالانفعال فتكتب: ((كان الصمت يجعلنا أكثر فصاحة. ذبذبات الرغبة التي تعبرنا صمماً تضعنا دائماً في كل موعد في منطقة حزام الزلازل)) - (ص ٢٨٤). وفي موضع آخر تتوهج لغة شعرية جديدة جسدتها هذه العبارات: ((فجأة تصبح كلماته كأطراف أصابعه، أعواد كبريت تشعل كل شيء تمر به، ولا أفهم ماذا يعني.. ولا... لماذا يريد لنا حريقاً كبيراً إلى هذا الحد)). وهاهي ذي تعرب عن إعجابها بكبرياء حبيبها فتقول: ((لم ألتق

برجل ثعل بالكبرياء إلى هذا الحد)). لقد كانت (مستغامي) هنا، مثل حيدر حيدر في (الزمن الموحش)، ومثل إدوار خراط في (الزمن الآخر): تكاد تكتب قصائد مطولة لا ينقصها لتكون شعراً سوى الوزن والصيغة الإيقاعية والشكل الكتابي. ومما يتصل بالشعرية في الرواية، الإيقاع الذي تخلل أحداثها، وحواراتها، ومظاهر السرد فيها. ومن المعروف أن الإيقاع قد يكون تماثلاً، أو تخالفاً، أو تناظراً أو تناقضاً.. الخ.

ولعل أهم أشكال الإيقاع فيها أنها مكونة من خمسة فصول هي: بدءاً وطبعاً وقطعاً وحتماً ودوماً. وهي تناظر الجسور الخمسة التي توجد في (قسنطينة). و(قسنطينة) هي الحيز المكاني الأهم في هذه الرواية، وبها تمت أكثر أحداثها. وثمة إيقاع مابين القصة القصيرة الأولى، وأحداث القصة الكبيرة التي تلتها. حتى إن ماوصف به البطل هنا، كان قد وُصف به هناك (قارن بين ص ٩ وص ١٨٠) وهذا فعل روائي يكاد يشبه مانسميه في فننا الشعري القديم ردّ الأعجاز على الصدور. فهي تقول عن الحبيب في الصفحتين السابقتين: (شفتاه تتقدمان حيث توقفت يده، ما هما تعبراني ببطم متعمد على مسافة مدروسة للإثارة)). ويبدو التناظر قوياً مابين قصيدة (والت ويتمان) ((على جسر بروكلين)) ومجمل الأحداث عند جسر قسنطينة، فقد قبست منها الكاتبة قول (والت ويتمان): (ص ١٠٧) ((المد الصاعد حوالي وأراك وجهاً لوجه. غيوم الغرب والشمس مازال لنصف ساعة أخرى وأراك وجهاً لوجه، حشود من الرجال والنساء يتكثرون في ثيابك العادية.. ما أغربكم في عيني)).

وهناك تواز بين لوحة ((الغرنیکا)) لبيكاسو، التي صور فيها خراب المدينة التي تحمل اسم (الغرنیکا)، والخراب الذي يحل بالجزائر أو بـ (قسنطينة). وإذا كان (بيكاسو) قد أجاب على سؤال من سأله حول لوحته: أنت الذي فعلت هذا، بقوله: ((بل أنتم)). فإن بطل رواية ((فوضى الحواس)) ردّ أيضاً على من سأل عن مَنْ كان وراء شلل ساعده الأيسر: ((إنه هم)). وبين ((أنتم)) و((هم)) هنا علاقة تماثلية واضحة، فإيقاع الأذى والسوء هو الجامع بينهما!

وهناك إيقاعات أخرى عديدة بين العمل الأول والعمل الثاني لمستغامي، فكما كان ثمة طرف ثالث في علاقة الحب بين (خالد) و(حياة) في الرواية الأولى، هو (زياد). كذلك كان طرف ثالث في العلاقة ذاتها في الرواية الثانية، هو (عبد الحق). وكما استعارت البطلة كتاباً من مكتبة (خالد) في باريس، هو ديوان شعر لزياد، استعارت كتاباً من مكتبة (خالد بن طوبال) في الجزائر، هو

(أعمدة الزاوية) لهنري ميشو. ومن الواضح هنا أن الكاتبة تستغل حيز المكتبة بوصفه حيزاً روائياً ثرياً، وتستثمره استثماراً فنياً موقفاً. ومن اللافت للنظر أن مصير الطرف الثالث في علاقتي الحب كليهما، في الروايتين، كان الموت، فقد مات (زياد) في لبنان، ومات (عبد الحق) في الجزائر. ومن المثير للانتباه أن كلا القطرين عانى أويعاني من حرب أهلية يقتل فيه المواطن أخاه المواطن، وكذلك لانزال نتذكر أن (خالداً) في ((ذاكرة الجسد)) قد أراد أن يدرب صاحبتة (كاترين) الفرنسية على الحرمان رغم هتاف الشهوة، وهاهو ذا في ((قوضى الحواس)) يكرر الفعل ذاته مع (حياة)، إذ يطلب إليها أن تتعلم الحب مع الحرمان، وأن تكون مخلصه، ليس له، بل للحقيقة التي يروم أن يفهمها من بين السطور: أن تكون مخلصه للوطن وللتاريخ وللذاكرة. هل نقول: إن الدوائر التي كانت ترسم هناك، راح القلم من جديد يعيد رسمها هنا، ولكن ليملاها بأشياء أخرى جديدة؟. أو أن الفنان يرسم لوحة تشكيلية واحدة، ثم يعاود في المرات التالية رسمها من جديد بفروقات طفيفة؟! ولكن الإيقاع الأقوى تمثل بالتحدي بالكتابة والأنوثة. فثمة واقع يعادي هاتين الظاهرتين لأن الكتابة تفضح وتورخ وتفسف، ولأن الأنوثة تخنع وتستلم وتسلم. وها نحن أمام عمل فني يعاند الواقع، ويتحدى أعداء الكلام فيه، فيكتب ويفضح، وبطلته تحب، وتعشق بجرأة، قلما قرأنا مثيلاً لها في إبداعنا الروائي المعاصر. ولقد كتبت (مستغانمي) تقول مرة ماخلاصته: إن الأصعب هو أن تأخذ الكتابة مأخذ الجد دون أن تأخذ نفسك مأخذ الجد.. أن تكون كاتباً دون إضافات، لا كاتباً ثورياً، ولا رجعيّاً، ولا كاتب مناسبات، بل كاتب فقط، فعظمتك في ألا تكون أكثر من ذلك. والأكثر صعوبة هو أن تكون كاتباً جزائرياً تنتمي إلى وطن يرفض أن يبيحك على مسافة وسطية من الأحداث، تلك المسافة التي تلزمك للرؤية ويرفض بقاءك في حالة الصمت الذي يلزمك للكتابة ويرفض انحيازك للحبر في زمن عليك أن تتحاز فيه للدم- (مجلة النهج ع ٤١ لعام ١٩٩٥ ص ١٧٠-١٧١)

ز - الخاتمة:

وهكذا نرانا أمام أثر روائي امتلك رؤية وطنية، ولبس لبوساً فنياً، وتنزل تنزلاً شعرياً، عوض فيه رقي اللغة، عن فقر الحدث، وقام مقام الأفعال فيه، المناجيات والتأملات والاستبطانات وأعمال الذاكرة، التي شدّت وأمتعت... إنه عمل كاتبة مثقفة كان هاجسها مصير وطن يتمزق، ومآل بلاد تتحرق،

فوجدت أن خير مات فعل من أجلها هو أن تكتب، مُتَسَعِّتَةً بذاكرة الماضي الطاهر البهي، لتكافح الحاضر المشوّه المغلوط، الذي ينقض الماضي ويدمره.. إنها كاتبة، قلبها في الجزائر، وعقلها في تاريخها، وقلمها رمح وترس مسخران لدفع الموت والغناء عنها وعن بنيتها.

وأخيراً، فإذا كانت (أحلام مستغانمي) قد حازت جائزة نجيب محفوظ عن روايتها الأولى ((ذاكرة الجسد))، فإنها، في تقديري، لجديرة، بجائزة الجزائر اليوم، على روايتها الثانية ((فوضى الحواس))، جائزة الجزائر التي لا يجوز أن يمنعها إسلامها من سلامها، ولا أن يحول دينها دون سداد دينها لتاريخها، ودون حبها لبنيتها، ولماضيها، الذي بات اليوم في أمس الحاجة للمخلصين الذين يكابدون الحرمان عن لذة، ويكافحون الجشع بالتسامي، كما أراد بطل ((فوضى الحواس)) لحبيبته أن تعي ما يريد فهو ((يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حباً وسط ألغام الحواس)).

فهل ينشأ حب وسط ألغام الحياة في الجزائر، وينتصر النور على الظلمة، وتقوى الحياة على الموت؟؟ إنها أسئلة كبيرة، والأمل المعقود هو أن يردّ أحفاد الشهداء المليون والنصف عليها بالإيجاب، ليعمّ السلم والسمو والحب والازدهار.



□ المراجع:

- ١- فوضى الحواس، لأحلام مستغانمي، بيروت، دار الآداب، ط٤، ١٩٩٨.
- ٢- ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي، بيروت، دار الآداب، ط٨، ١٩٩٨.
- ٣- هواجس في التجربة الروائية، لحنا مينه، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٢.
- ٤- ذات الكتابة الإبداعية، لـ م. خرابتيونكو، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمره، دمشق ١٩٨١.
- ٥- بحث في تجربة الكتابة، تأليف ب. ر. مارنين، ترجمة تحرير السماوي، بيروت، ١٩٨١.
- ٦- في نظرية الرواية، لعبد الملك مرتاض، الكويت، عالم المعرفة (٢٤٠)، ١٩٩٨.
- ٧- أشدّحت إليكم، لنجيب محفوظ، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧.
- ٨- مجلة علامات في النقد - جذة - السعودية - ع ٢٣.
- ٩- محلة النهج، نمشق - العدد ٤١ لعام ١٩٩٥.



الروائي المغربي: **محمد شكري في روايته:** **«الخبز الحافي» و «الشطار»**

ازدهر الفن الروائي المغربي في الربع الأخير من القرن العشرين ازدهاراً كبيراً بعد أن أرسيت بداياته العربية في خمسينيات هذا القرن، فقد نشر عبد المجيد بن جلون في العام ١٩٥٧ روايته ((في الطفولة))، ونشر عبد الكريم غلاب سيرته الذاتية عام ١٩٦٥ بالقاهرة، وألف رواية ثانية له بعنوان: ((دفناً . الماضي)). وبدأت نجوم الفن القصصي والروائي تظهر في سماء المغرب، فلمع محمد زفزاف، ومحمد عزيز الحباني، ومبارك ربيع، ومحمد عز الدين التازي، والميلودي شغموم، وخناتة بنونة، وأحمد عبد السلام البقالي، وسعيد علوش، ومحمد الشرقي، وسالم حنيش الذي فازت روايته ((مجنون الحكم)) بجائزة مجلة الناقد عام ١٩٩٠، كما سطع نجم عبد الله العروي بوصفه مفكراً وروائياً، وكذلك محمد برادة، وأحمد المديني، وآخرون كثيرون كان من بينهم (محمد شكري) الروائي الصعلوك، الذي عرفنا من أعماله القصصية: مجنون الورد، والمدينة المضادة، ومن أعماله الروائية: السوق الداخلي، والخيمة، وروايتي: الخبز الحافي، والشطار، وهما الروايتان اللتان كتب بهما سيرته الذاتية، واللتان ستكونان محور كلامنا هنا.

و(محمد شكري) وُلد في الريف المغربي في العالم ١٩٣٥، ثم انتقل أهله إلى مدينة (طنجة) وهو في السابعة من عمره. وكان قد نجا بصعوبة من المجاعة التي ألمت بالريف المغربي في تلك الأونة، وبدأ رحلة الحرمان والقهر والعذاب، فعمل في أعمال شتى، وبقي أمياً لا يعرف القراءة والكتابة حتى سن العشرين، إلى أن دخل مدرسة المعلمين ووضع بتعلمه ووظيفته، فيما بعد، جداراً منيعاً بينه وبين الاحتقار الاجتماعي والجهل والبؤس معا -كما يقول في سيرته الروائية، ولا أقول الذاتية فقط.

فسيرة الكاتب إذن ذاتية روائية مؤلفة من جزأين. وسنتناول هذين الجزأين معاً بوصفهما عملاً فنياً متكاملًا.

ومن أبرز شؤون هذا الأثر الفني أن جزأه الأول نُشر في العام ١٩٧٢، أولاً باللغة الانكليزية، ثم بالفرنسية، وقد ترجم إلى اليابانية، ثم نشر بالعربية في العام ١٩٨٣، فهو، من هذه الزاوية، نص يقترب من العالمية.. ويتناول الجزء الأول سيرة الكاتب من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٦. أما الجزء الثاني وعنوانه "الشُّطَار" فقد كتبه (محمد شكري) بعد عشر سنوات من كتابة الجزء الأول، أي في العام ١٩٨٢. وقد وقعت بين يديّ الطبعة الرابعة للخبر الحافي، وتاريخها ١٩٩٦، والطبعة الثانية للشُّطَار، وتاريخها ١٩٩٤. والاثنان صدرتان عن دار الساقبي ببيروت. وقد مُنعت ((الخبر الحافي)) في المغرب، فبيع منها تسعة عشر ألف نسخة في عام ونصف، وهو رقم لافت للانتباه وجدير بالتأمل.

مشكلة تصنيف:

بيد أن ذاك المنع، وهذا الرواج، ليسا المسألة الكبرى التي تستوقف دارس هاتين الروايتين، بل ثمة مسائل أخرى نراها تستأهل الجهد النقدي المبذول. وأولى هذه المسائل هو تصنيف هذه الرواية بقسميها، فهي تبدو جنساً "هجيناً" يمثل ثمرة التزاوج ما بين السيرة الذاتية، والسيرة الروائية. وقد ردّ الكاتب (محمد شكري) على سؤال حول إشكالية التصنيف لروايته، فقال: "أنا لا أقول إنها رواية ولا أقول، في نفس الوقت، إنها سيرة ذاتية مكتوبة بتاريخ مسلسل، فهي سيرة ذاتية مُروّاة، أو سيرة ذاتية بشكل روائي". ويضيف الكاتب حول اتهامه بالصدق والكذب في روايته: "هناك من يقول: هل هذا صادق أم كاذب؟ أنا لا يهمني الصدق والكذب. كل ما أفكر فيه، وكل ما أكتبه هو حقيقي حتى ولو لم أعشه" - (أسئلة الرواية، لجهاد فاضل ص ٢٠٥).

والحقيقة أن ذات الكاتب في هذه الرواية كانت تتشظى بين واقع وخيال، أو بين حادث محتمل الحدوث، واحتمال لحدوث الحدث. وفي جميع روايات السيرة الذاتية تنقسم الذات على نفسها، لأنها هي التي تكتب، وهي التي تكون موضوع الكتابة، فالكاتب يجفو ذاته ليعرفها، وينأى عنها ليدنو منها". وقول (محمد شكري) إنه كان يكتب ما هو حقيقي صحيح كل الصحة، لأن المتخيل لا يكذب. وفي الرواية ينشأ دائماً باب سرّي تلج فيه الروح إلى فسحة تخرجها عن كل

رقابة، فنقول الحقيقة بلا زيف، (فشكري) مثلاً كان يصرح بأنه يمقت أباه ويلعنه ويتمنى موته، بسبب شراسته وتوحشه، وعنفه عليه وعلى أمه وأفراد أسرته. وقد قتل ابنه عبد القادر بيديه خنقاً على مشهد من أنا الراوي، وكان يضرب (محمداً) كلما يلقاه حتى يُذميه، يقول (محمد شكري) ذات مرة: (تعثرت، سقطت هوى عليّ بالعصا، عوّيت، شتمته في خيالي، يضربني ويلعنني جهراً، أضربه وألعنه بخيالي، لولا الخيال لانفجرت) - (الخبز الحافي ص ٥٣).

والذي يبدو أن الرواية التي تلتبس بسيرة الكاتب هي أغنى بكثير من سيرته حين تتجرد من الخيال والتخيل. وفي هذا للصدد يقول (أندريه جيد): "لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة، حتى لو كان هم الحقيقة كبيراً جداً. فكل شيء أكثر تعقيداً دائماً ممّا نقوله، وربما كنا نقرب من الحقيقة أكثر في الرواية". وعندما نشر (جان بول سارتر) جزءاً من سيرته الذاتية في كتابه "الكلمات" قال: "إنني لا يمكن أن أقول الحقيقي إلا في عمل تخيلي" - (انظر جابر عصفور: زمن الرواية ص ٢٥٠).

الحدث في الرواية:

فـ "الخبز الحافي"، والشطار" كلتاها روايتان تمزجان ما بين فنّ السيرة الذاتية وفنّ الرواية. وهذا المزج والمزاوجة بين هذين الفنّين يُعدّ ملمحاً من ملامح الحدث في هذه الرواية.

وقد لجأ (محمد شكري) في كتابته إلى ضمير المتكلم ليكون عمله أكثر حميمية، وهو بهذا يقترب من طريقة (حنا مينه) في "بقايا صور" ويفترق عن طريقة (طه حسين) في "الأيام". واللجوء إلى ضمير "الأنا" في السرد الروائي يجعل من الأثر الفني رواية اعتراف. والمعروف أن روايات الاعتراف قد كثر حضورها في الأدب العالمي الحديث.. فالكاتب الذي يبوح بمكنون نفسه، ويعبر عن المخبوء لديه، يتطهر. ومن هنا، فإن الرغبة في التطهر مثّلت أحد دوافع هذا الكاتب للتحرر من القهر ومن الموت معاً.

ولم تقتصر سمات الأدب الحديث وما بعد الحديث على كون الرواية إحدى روايات الاعتراف، بل تجاوزت ذلك إلى كونها ثمرة ظاهرة حضرية، ففضاء القسمين من الرواية، كان، غالباً، فضاء مدينة (طنجة) المغربية الساحلية، التي شهدت يفاعة الكاتب وشبابه ونضجه وعمله، والتي أحبّها كثيراً كما سنرى. ولكن الكاتب الذي عاش في المدينة لم يتنكر لماضيه وفقره المدقع الفظيع، فراح

يكتب عن قاع المدينة الاجتماعي، مركزاً "على حيوات الهامشيين والمهمشين في الحياة، ولم يتورّع حتى عن الكتابة عن المجانين في مشافيتهم- (انظر عنوان "المنسيون" في رواية، الشطار) وقد غني عناية مفرطة بالنزعة الشبقية البدائية عازفاً عن الروادع والزواجر، مخلياً فسحة الحديث عن الروح، لصالح فسحة الحديث عن الجسد.. ولكن فعله هذا لم يكن من أجل الإثارة والإغراء، فالجنس الذي يكتبه جنس بئس ومقزّر، وهو موظف فنيّ، فالمرأة التي تحيط بها خلفيات محدّدة تنزلق بسهولة إلى مسلك الدعارة وبيع الجسد، وقد مسح فهم الناقد (صبري حافظ) لهذه الظاهرة في الرواية عندما عدّ "الصراحة والمباشرة هي وسيلة النص للتخلص من كل إثارة أو شبهة للإثارة"- (انظر دراسة صبري حافظ: البنية الفنية لسيرة التحرّر من القهر، في آخر رواية الشطار، ص ٢٢٦) .

والرواية تنتمي إلى الحداثّة، من زاوية أخرى، لأنها مثّلت تحدياً للسلطة الأبوية، ومحاولة للإجهاز على السلطان الغاشم، حتى وإن كان للأب. ونحن نرى أن الأب، في هذه الرواية، بالإضافة إلى كونه أباً من لحم ودم، كان رمزاً للظرف القاهر الذي حاق بالطفل، وتجسّداً لأنياب الزمن الذي راح يعدّ بروح الطفل ويعتصرها ويذيبها، فيجعلها تتقرّم وتتضاءل وتلتصق بالجسد، وتحلّ فيه انحلالاً. إن لقمة العيش مثّلت هدفاً جوهرياً في حياة الراوي، وأية لقمة؟ إنها "الخبز الحافي" المجرد من أي أدام، أو نكهة، أو حلاوة، وعنوانا الروايتين: الخبز الحافي، والشطار، دالان دلالة كافية على المحتوى، وعلى الهاجس وعلى روى الكاتب معاً.

ومن الظواهر الحداثيّة في الرواية المغربية المعاصرة تثوير اللغة وتعددتها وتنويعها، وهذا ما يلاحظه المرء بجلاء في عمل (محمد شكري) هذا، فهو وإن كتبه بالعربية الفصحى نجده يوشّيه باللغة الشعبية، واللهجة العامية المغربية، ويكسر سياق الفصحى بعبارات ريفية مغربية، وبألفاظ من عامية المغرب، لا يفهمها أهل المشرق، مما حمل الكاتب على شرح بعض المفردات الغريبة في هوامش صفحاته، ومن أمثلة تلك المفردات: الشقف، وهو شيء شبه الكشتبان. والمطوي، وهو محفظة الكيف، والكيف هو التبغ. والسنبّي، وهو الغليون في عربية بلاد الشام (الشطار ١٤)، ومن غريب مفردات "الخبز الحافي" (أراحد) وتعني تعال و(أذاي ينغ) وتعني (سيقتلني)، و(أمش) وتعني: (مثلما)، و(ينغا) وتعني (قتل) و(أوما اينو) وتعني أخي. وهو في هذه الكلمات كان يخاطب أمه التي دعتة للعودة إلى البيت بعد أن قتل أبوه أخاه (الخبز الحافي ص ١٢ و ١٣).

ولكن الكاتب الذي شرح بعض الغريب، ترك غريباً آخر بلا شرح، فشوش تمام الفهم لروايته من قراء غير مغاربة أمثالي.

ومن سمات الحداثة في هذه الرواية التجريب، والبعد عن التفلسف، والنفور من التنظير، على الرغم من وجود بعض العبارات الفلسفية في الرواية، التي كانت تجيء ملتحمة بالنسيج، فلا تبدو نشازاً أو وعظاً أو إيقالاً لمتعة القراءة والتتبع. وهي عبارات تشف عن فكر الكاتب وروحه، ورؤيته للناس والحياة معاً. ومما قاله بطل الرواية: "لقد بحثت عن لعبة الحياة ورمزها لا عن حقيقتها، عن الغامض واللغز، لا الواضح والبسيط، عن المجهول لا المعلوم، عن السراب، لا الماء". وكذلك قال: "ربما أجمل العيش وهمة" ورأى أن: "المرأة التي تتعري نموذجاً لا تثير شهوة الرسام لأن الفن يبتلعها" وأفاد: "أن مهمة الفن أن يجمّل الحياة". وقال: "ينبغي ألا ننق كثيراً بالسعادة، إنه أنية هاربة منفلة كلما أردنا القبض عليها". ولاحظ أن "الفقر فوق القانون" وكان بهذه العبارة الأخيرة كأنه يستعيد ما أثر عن الجوع والفقر في تراثنا، فقد روى عن أبي ذر قوله: "عجبت لمن يكون جانعاً ولا يجرّد سيفه".

الصعلكة وحضورها في القص:

والحق أن هذا الكاتب الذي عضّه الجوع، بأسنانه الحداد، في طفولته ويفاغته، وحتى في شبابه، قد رسم في سيرته الروائية حياة الصعلكة رسماً دقيقاً ومثيراً ومحزناً ومدمشاً معاً. فالبعبارة الأولى في رواية "الخبز الحافي" كانت ترشح بالبكاء والموت والجوع والحرب، فقد افتتح الكاتب نصّه بقوله: "أبكي موت خالي، والأطفال من حولي، يبكي بعضهم معي. لم أعد أبكي فقط عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئاً. أرى الناس أيضاً يبكون. المجاعة في الريف. القحط والحرب" - (الخبز الحافي ص ٩).

إن الموت قد مثل موضوعاً بارزاً في الروايتين، فقد مات الخال في البداية، ومات الأخ خنقاً بعد قليل، خنقه الأب الشرير المجنون، وماتت الأم، وقبلها مات الأب، ومات أناس كثيرون، منهم من عرفه الراوي، ومنهم من لم يعرفه. ولكثرة الموت وقوة وقعته على روح الفتى، صار الحب، وهو أجمل لحظات العمر، يذكر بالموت، يقول الكاتب ذات مرة: "جلسنا. فكرت في الموت. الحب دائماً يجعلني أفكر في الموت" - (الخبز الحافي ص ١٤٥). والسؤال هنا: هل كان حب الراوي لأخيه البريء، وموته أمام عينيه، بيدي أبيه، وراء هذه

العلاقة الغريبة القائمة في نفسه ما بين الحب والموت؟ إن الحب والعطف والرعاية اللاتي يُتَوَخَّي أن تصدر عن أبٍ سَوِيٍّ، قد انقلبت في أسرة الراوي إلى كرمٍ وفظاظه وإهمال وقتل. ونظراً لحب كاتب الرواية للموت والقبور، فإنه اتخذ من الجلوس في المقابر طقساً كتابياً، مما يدل على مزاج منحرف غريب أفرزته وقائع منحرفة وغريبة. وقد صرَّح (محمد شكري) بذلك دون حرج حين قال: إنه كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية في المقابر، المقابر اليهودية والنصرانية والإسلامية، وخاصة المقابر التي يرجع عهدها إلى القرن التاسع عشر في (طنجة). ويعلم ذلك بقوله: "ربما لأن المقابر القديمة أكثر إحياءً، أو لأنني أحب الموت القديم" ويكرر ذلك فيتساءل، في موضع آخر، عما يحفزُه دائماً على التجول في المقابر، أهو سلامها؟ أم هي عاداتي، أيام نومي فيها؟ أم حباً في الموت؟" (السطار ص ٢٨).

وكما كان الكاتب يحب الموت، كان يحب الليل. إن "الليل دائماً يُنير له درب النجاة" - (السطار ٢٠٢). ولا غرو في هذين الحَبِين، لأن المنتبِع لسيرة الكاتب الروائية لا يعجب من ميله للموت وعشقه لليل وتأخيه معه، فالنزوع إلى الخلاص كان يتمثل بالموت أحياناً. والسواد في حياة هذا الفتى طغى على البياض، وكان الحزن أوسع مساحة من الفرح، والبهجة أضال كثيراً "من الأسى، فهو منذ السابعة من عمره عمل في مقهى من السادسة صباحاً حتى ما بعد منتصف الليل، وكان أبوه يأخذ أجره، ويأتي هو في آخر الشهر فقط ليُقبَل يد أبيه، التي كانت تصفعه باستمرار، بذنب وبغير ذنب.. وكذلك عمل ماسح أحذية، وعمل في بيع الخضار والفواكه، وفي الفلاحة، إذ كان يقود البغل بالزمام في خط المحراث، واشتغل خادماً عند زوجة مراقب المزرعة في (وهران) حيث كان يغسل الصحون ويقلي البيض، وعمل بائع صحف، وشارك في التهرب حمالاً. وبعد أن بلغ سن العشرين تفتحت روحه للمعرفة، وتبرعم شوقه للاطلاع، فالحياة كلها في الكتب، كما قيل له. فصمَّ على أن يتعلَّم، وسافر إلى مدينة (العرائش)، وتعلَّم هناك في نطاق معاناة فظيعة ومقاساة اليمّة جداً، إلى أن استقرَّ به المطاف معلماً في (طنجة). وقد وصف محمد شكري شقائه وفقره وصعلكته وقذارته، وهو طالب في (العرائش) فقال:

"ثيابي تتسخ وتبلى وتفوح منها روائح جسدي. القمل يعشش فيها، حذائي يتسرب إليه الماء، شعري يقزّز ويتدبّق وسخا، أحكه باستمرار حتى يسود ما بين أظفاري. حين أمشطه إلى الأمام لأنظفه من قشرة الرأس والغبار، يتماشط منه

قمل أسود نشيط. في كل مشطة لا أقل من ثلاث أو أربع قملات سميكة تتحرك بحيوية موجهاً إياها -بعود صغير- أجعلها تتسابق ثم أضعها في قصاصة ورق وأحرقها بوقيدة لأتسلى بطقطقة احتراقها- (الشطارص ٣٢). ومن دلالة صعلكته الشريرة أنه عندما لاحظ أن صاحب المقهى يستغله ويسرقه، إذ يدفع لغلمان آخر أجراً أكثر منه، صرّح قائلاً: "سأسرق كل من يستغني حتى ولو كان أبي وأمي، هكذا صرت أعتبر السرقة حلالاً مع أولاد الحرام" (الخبز الحافي ص ٣٠).

إن العالم بأسره كان يبدو للراوي مرآة كبيرة يرى فيها وجهه مشوهاً، ولهذا السبب راح يتعاطى الحشيش والكيف والجلوس في المقهى والدخول إلى السينما، ويكثر بإفراط من مشروباته الروحية المتنوعة.

وقد بقيت آثار التشرد والتسكع والاضطراب والضياح، تعمل عملها في ذات الراوي طويلاً، فهو لم يكن يعرف عدد أفراد أسرته، يقول: "حتى الآن لا أعرف كم كنا. لقد كان يولد لي أخ وأخت فيموت أو تموت، وأنا في طنجة لا أعلم شيئاً". لم أسألها (يريد أمه) قط حتى وفاتها في ٨/٦/٨٤- (الشطار ص ١٠٠).

وفي صراحة أسرة وبوح نادر، وبعد أن حصل تطور مذهل في حياة الكاتب، وبدأ باكتشاف إمكاناته الجديدة، وبعد أن نشر قطعة نثرية بعنوان (جدول حبي) في جريدة العلم. كتب يقول: "ذوّخني الفرح، وسكرت احتفالاً بموهبتي الأدبية الدقيقة، اشتريت أعداداً كثيرة وزعتها على رفقائي المتدربين، لأشعرهم بأهميتي بينهم، فكرت: ابن الكوخ والمزبلة البشرية يكتب أدباً وينشر". ثم بدأ يغير هندامه، ليتناسب مع مكانته التي سيحتلها، وعلق على ذلك بقوله: "ابن البراقة، وعشير الفئران يتألق، يتحضر، يتطور، يخرج من جلد خشن، ليدخل في جلد ناعم، والإلهام، آه، لا بد من ملهمة، ابن الوحل يستلهم.."- (الشطار ص ١٠٨).

ثقافة كاتب:

والحق أن هذه العبارات المدهشة بصراحتها وعرائها وصدقها معاً تصور بؤس الماضي، في الوقت الذي تشير إلى تحد كبير لامتلاك المعرفة، التي تتير الدروب مهما أظلمت... ولا عجب ممن كابد تلك المكابدات أن يتقف وأن يقبل على المعرفة بنهم. ومحاولة رصد لما كان يقرأ الراوي من خلال ما ذكره في الجزء الثاني من سيرته، تفضي إلى معرفة جوانب من ثقافته الواسعة، في الآن

الذي تُشكّل فيه خيطاً من خيوط نسيج هذه الرواية، فقد قرأ الكاتب العارف الانجليزية والفرنسية والإسبانية، فيما يبدو، الكثير من آداب هذه اللغات، واقتبس منها بعض النصوص والإشارات، فيما يترجمه (سعيد يقطين) بالمصاحبات النصية (انظر انفتاح النص الروائي ص ٩٧) ومن الملاحظ أن الراوي قد عرف رامبو، وهينرش هايني، وديكارت، وسارتر، وفولن، واستشهد بأقوال لهم في الجزء الثاني من سيرته، مثل قول (رامبو): "ليس من الخير أن نبلي سراويلنا على مقاعد الدراسة، وقول (هايني): "أنا أحب إذن أنا أحياناً"، وقول (ديكارت): "أنا أفكر إذن أنا موجود". وتعلّم من (جان جاك روسو) في "اعترافاته" أن يشعر بالعزاء بامتلاك الأشياء الصغيرة التي يهملها الآخرون. وكان قد ذكر في الرواية (إسحق نيوتن) و(هنري تورو) و(روبرت فروست) و(فان غوغ) وكذلك تعرف الأديب المغربي محمد الصباغ الذي نظر له في أول انتاجاته، ونصحته بالإكثار من القراءة. وكان حافظاً بعض أشعار صفي الدين الحلي، ومالكاً لديوان المعتمد ابن عبّاد. وقد قرأ المنفلوطي وزكي مبارك وكتّاباً عرباً آخرين. وهو إلى هذا وذاك، كان يستمع إلى الموسيقى الغربية والعربية، وإلى بعض أغاني أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، وغيرهم. وكذلك بسط لنا في (الشاطر) حديثاً مطولاً عن ديكتاتور إسبانيا في القرن العشرين (فرانكو)، وعن إعدامه عشرة على الأقل، إذ يوقع على أوامر إعدامهم، وهو يتناول طعام الإفطار بأعصاب باردة، ونفس استمرت القتل وألفته! وكذلك كان يشير إلى هجرة اليهود من المغرب إلى فلسطين.

الإيقاع الروائي:

بيد أن ما سبق كله لم يجعل هذا الكاتب يعالج شجون الروح وشؤونها، وذلك لأن مسّه الغلاب كان انحلال روحه في جسده، كما يقول هو، وهو انحلال كان يطالعنا بين فينة وأخرى، فهو ما أن يغيب قليلاً، حتى يعاود الظهور من جديد، مما جعله واحداً من عناصر النسيج الروائي في هذا الأثر الفني، وخاصة في القسم الأول منه.. وفي وسعنا أن نعدّه لونا من ألوان الإيقاع في هذه الرواية. والإيقاع الروائي قيمة فنية تستوقف الناقد وتستحق جهده النقدي. وقد كتب (البيريس) في كتابه "تاريخ الرواية الحديثة" يقول:

"إن الإيقاع الروائي هو إيقاع للمحاورات بأكملها وللحوادث وللمشاهد الروائية. فبعض الروايات بأسرنا انسجامها الداخلي بقوة الروابط التي توحى بها

وتعقدها، وبايقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها"-(تاريخ الرواية الحديثة- ترجمة جورج سالم ص ٤٦٥). وفي دراسة للناقد (أحمد الزعبي) بعنوان: "نظرية الإيقاع الروائي" ذهب هذا الناقد إلى حد القول إن "الإيقاع الروائي يضبط ويشكل ويجسد البنى الروائية المختلفة في ترتيبها وهندستها وتواصلاتها الظاهرة والخفية، كما أنه يرسم ويرصد بدقة وانسجام عمليات التنسيق والتحرك والضبط والتكرار والترتيب والتوظيف والتوافق والتعارض والتغير والتصادم في الأحداث والمفاهيم والأزمنة والأمكنة والعواطف والشخصيات والعقد والحلول إلى آخر معالم الرواية على صعيدي الشكل والمضمون"-(انظر د. أحمد الزعبي. نظرية الإيقاع الروائي- مجلة الناقد- العدد ٢٠ ص ٣٤).

ورويتا (محمد شكري) تستجيبان للقراءة وفق مفاهيم الإيقاع الروائي في كثير من فصولهما ومشاهدتهما وتعالق أجزائهما في السرد والحوار والوصف، وفي عالمي الداخل والخارج، والذات والمجموع، والجهل والمعرفة، والحضور والغياب.

وقد قدّمنا أن انحلال الروح في الجسد كان خيطاً من خيوط النسيج الروائي في هذا الأثر الفني، وهو يشكل إيقاعاً متوازياً "ما بين الرواية والواقع، أو الفن بوصفه حاملاً، والواقع بوصفه محمولاً. ففي زمن البؤس الفظيع والفقر المدقع، والجوع الجارح، تتموت روح الإنسان، ويخبو هتاف الروح فيها، لصالح علو هتاف الجسد. وكما أن الجيوش لا تزحف إلا على بطونها، فإن الناس الذين يكادون أن يفقدوا ما يقيم الأود في محيطهم، يفقدون معاني الحياة ويخسرون هيف الروح معاً، وتتخشب مشاعرهم، فتتحل أرواحهم في أجسادهم، وخاصة أنهم لا ينعمون بنور المعرفة، بل يرسفون في أغلال الجهل ويصابون بغش البصر... ومن هنا، فإن كاتبنا أعلن دون مواربة بأنه لم يعرف الحب الحقيقي، رغم أنه اشترى كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران.. وبعد أن قرأ هذه الكتب وجد الحب الحق مشروطاً بالموت أو بالحزن الأبدي أو بالجنون - (الشطار ص ٤٦).

ومن أشكال الإيقاع في الرواية شخصية الأب المتوحش الشرير، فهو يذكرنا بأب الراوي في بعض قصص (حنا مينه). وقد ألمحنا إلى أن أبا الراوي هنا رمزٌ مكافئ للواقع القاسي، والظرف الظالم. فالناس، كما يقول عمر بن الخطاب "أشبه بأزمانهم منهم بأبائهم". ولهذا فإن الأب المهووس بالعنف والضرب والخنق، هو صنوّ للزمن المتصف بالعنف والضرب والخنق. وإذا

تأملنا بعمق في ما جرى ما بين الفتى وأبيه في الجزء الثاني من الرواية، وجدنا ما يعضد ما ذهبنا إليه، فقد منع الشاب أباه من إلحاق الأذى بأمه، مهدداً أباه، إن فعل، بضربه بيد الهاون، وقد رفعها بوجهه حقاً، فأخمد عدوانيته وهزم جبروته وحطم حيوانيته...! وقد كان هذا الإخماد والهزيمة والتعطيم متناغماً تمام التناغم مع حلول الأمن والاستقرار والهدوء اللاتي تأمنت للكاتب بعد أن توظف، وصار له دخل ثابت، واستحال من حال إلى حال، فهو يقول: إنه بعد أن صار يقبض مرتباً شهرياً بنى جداراً ضد الجهل والاحتقار والتجاهل. وكم هو وجيه أن يعقد المرء مشابهة بين هذا الجدار، وبين يد الهاون التي حالت دون التهديد المستمر للألم الوديعة. فبين هزيمة جبروت الأب وهزيمة قسوة الحياة صلة تشابه لا تخفى... ويعمق هذه الصلة أيضاً أن نلاحظ أن الأب بعد تلك الحادثة راح يبكي ذاته المهزومة عند الجيران، تماماً كما كان الابن يبكي جوعه وظلم أبيه في الصفحات الأولى من "الخيز الحافي"، فما هي ذي الأدوار إذا تتبادل.

ومن ألوان الإيقاع في هذه الرواية بجزاؤها، الصلة ما بين بدايتها ونهايتها، فقد افتتح الكاتب نصّه بتحية (طنجة) التي أحبها حباً جماً، واختتم نصّه بقصيدة بعنوان (طنجيس) وهو الاسم الأسطوري لـ (طنجة) فقد قال في مطلع الجزء الأول:

"صباح الخير يا طنجة المتفرسة في زمن زئبقي". وقال في خاتمة الجزء الثاني مخاطباً طنجة: "يحكون عنك أن طينة الخلاص منك وأن نوحا فيك قد تفقأ الأمان، وأنه حمامة أو همد، وأنه غراب. وبين موجتين تناسلت طنجة ملء زبد البحار" (الشطار ص ٢١٣). وتعارض الخطابين واضح، فبعد أن كان زمنها زئبقياً رجراجاً في مطلع النص ليتناسب مع زمن الراوي الرجراج المتقلب، صار طينها طينا للخلاص والأمان معاً. إن حب الكاتب لمدينة (طنجة) وغزله فيها، يمثلان رغبة دفينية في الامتلاء، بعد الفراغ القاتل الذي كان يلقاه في غيرها من المدن التي جال فيها وهي: تطوان ووهران والعرائش. فهو فيها لا يحسّ بالفراغ الممل، وفيها يمكن له أن يولد من أكثر الأيام كآبة وعوزاً بعض المتع: العزلة فيها حرة لها مذاق التوت البري، والعزلة في (تطوان) مفروضة ومرة، ولها مذاق الحنظل - (انظر الشطار ص ٩٥-٩٦).

وقد صرح الكاتب ذات مرة بتعلقه بطنجة فقال: (لي أماكن في طنجة، لي ارتباط جدا بالمكان، أنا أقدر ما يسمّى بجمالية المكان في القصة أو في الرواية، رغم أنه مذهب كلاسيكي واقعي، ولكني مرتبط جدا بالأمكنة. وأحياناً لا أعرف

كيف أكتب، حتى أكون جالساً في مكان معين" (أسئلة الرواية ص ٢٠٣). وقد مرّ بنا من قبل حديث الكاتب عن إنشاء روايته (الخبز الحافي) في المقابر، وكذلك فعل في بعض فصول روايته الثانية (الشطار).

ولعلّ مظهر الإيقاع الأكبر في هذا العمل الفني قد تجسّد في حالة التناظر والتقابل ما بين مهمة الراوي الفنية، من جهة، وواقعه البشع الفظيع، من جهة ثانية، فهو إذ يحاول أن يقهر الزمن الزبقي لطنجة، وغيرها من فضاءات الأمكنة المتقلبة، ويثبت بكتابة رواية تبقى وترسخ وتخلد، يحاول في الوقت ذاته ألا يكون آلة تصوير (فوتوكوبي) ترسم الواقع كما هو. إنه كاتب يدرك مهمة الفن ووظيفة الأدب، ويفهم معنى أن يكون المرء منفصلاً عن تجربة، عاشها، ثم راح يكتب عنها، وآية ذلك أنه في "الشطار" يذكر أن المستشرق الياباني (نوتاهاارا) الذي ترجم له "الخبز الحافي" إلى اليابانية ارتأى، بعد ترجمة ثلاثين صفحة منها، أن يرى الأمكنة الموصوفة في النص، فذهب معاً إلى (تطوان) وعاد إلى (طنجة)، وفي الأخيرة أطلع شكري (نوتاهاارا) على الصهرج الذي وصفه في الرواية الأولى، فقال له المستشرق الياباني: "وصفك له في الكتابة أجمل من واقعه الحالي". فقال محمد شكري: "هذه هي مهمة الفن. أن نجمل الحياة حتى في أقبح صورها، إن هذا الصهرج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً. لا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع، حتى ولو كان بركة من الوحل، ثم إنني كنت بعيداً عنه زمنياً ومكانياً عندما وصفته".

ومما يلاحظ في قسمة الرواية أن فصول الأولى منها كانت تتابع بأرقام (١-٢-٣-٤-.....). أما الثانية فقد صارت فصولها تُعَنَوَن بعناوين مثل (زهرة دون رائحة) و(حين يفر السادة يموت العبيد) و(أول درس) .. الخ والإيقاع هنا يتمثل بتحوّل في شخصية الكاتب الراوي، فهي كانت في حال مُزَرَّة من الجهل والهامشية، قبل أن تتضج عام ١٩٥٦، وصارت في حال أخرى بعد عام ١٩٥٦، وهي الأعوام الأخيرة التي تحدّثت عنها الرواية، فحالة الجهل والضياح والتهمش، تناسبها الأرقام التي لا تدل على هوية أو شخصية أو تحديد، كما في القسم الأول من السيرة، وحالة الوعي والمعرفة والوجود، تصاقبها العناوين الدالة على الهوية الشخصية والتحديد، كما في القسم الثاني. وانظر دراسة صبري حافظ للرواية في آخر "الشطار" ص ٢٣٤-٢٣٥

بيد أن السرد المتسلسل في "الخبز الحافي"، رغم الذاكرة الانتقائية للكاتب وجهده في الحذف والإثبات، راعى التوالي الزمني في حياة الأنا الراوية، ولكنه

في "الشطار" راح يتكسّر، ولا يبالي بالتتابع أو التعاقب. فالكاتب صار يختار من الذاكرة أشخاصاً وأحداثاً يلتقطها من تيار تدفق وانتهى، ليكتب عنها فصولاً مقطعة الأوصال، مبنوثة العزى، مكسراً قيود السرد، غير عابئ بالزمن الذي أمسى ذا وقع رخي عليه، بعد أن صار يعمل عملاً يؤمن فيه قوته. فهل نستطيع أن نزع أن تفكك عرى الحكمة في "الشطار" يعبر عن تفكك أوصال المجتمع المدني الذي راح يتطور في طنجة بعد استقلال المغرب عام ١٩٥٦؟

ويبقى خيط أخير في هذا النسيج السجادي، هو الخيط السياسي، فقد سجلت الرواية، وربما بأمانة وواقعية، انتفاضة ٣٠ أيار عام ١٩٥٢ التي طالب فيها الناس بالاستقلال، كما أرخت انقلاب الناس على الباشا في العنوان (حين يفر السادة يموت العبيد). وقد كان الباشا عميلاً للاستعمار الإسباني في طنجة.

وإذا كان هذا المظهر يمثل تفاعلاً للنص مع التاريخ المعاصر، فإن تفاعلات أخرى كثيرة قد برزت في هذه الرواية، فمما يلفت الانتباه هنا، ذلك التعبير الحي الصادق عن مناخ مدينة (طنجة) التي كان سكانها يتمتعون بجواز سفر دولي تعبيراً عن وضعها الدولي الفريد، إذ التقى فيها أناس من جنسيات مختلفة، فمثلت بيئة لتزاوج ثقافات متنوعة قديمة وحديثة، محلية وعالمية، شعبية وفوقية. وقد عبر الكاتب عن ذلك من خلال المراوحة بين الواقع والخلم، واليومي والأسطوري، في نسيج يشعر الدارس أن الكاتب الذي نسجه قد ترك فسحة بينه وبين الأحداث، مكنته من النظر من عل، فاختار من الصورة ما يصلح لبناء جسدت فيه اللحظة العابرة من خلال مخيال وذاكرة تناوبا على البناء والتشكيل، وهما إذ نجحا في إحداث متعة جيدة في (الخبز الحافي) فإن المتعة ذاتها قد هبطت درجتها كثيراً في (الشطار). ولكن القسمين معا خلفا لنا صورة كاتب صعلوك أبهظته تعاسته، وقهره الجوع وأحرقه الحرمان، فراح دخان روحه المعطوبة يتصاعد بين سطور هذا العمل.. كما خلف لنا القسمان صورة لمدينة استحال من حال إلى حال، ما بين أربعينيات القرن العشرين وسبعينياته. وهي مدينة (طنجة) الساحلية القابعة على نقطة عند لقاء مياه المتوسط بالأطلسي، فلا غرو أن تكون بؤرة لالتقاء الثقافات ومحوراً للاختلاف والحوار والحرية معا. فكما كانت "طنجة" مركز العالم عند هذا الراوي، صارت محور الرواية ومركزها الأهم، بكل ما فيها من شوارع وساحات وحانات ومقاهٍ وخمّارات و(بورديلات) وفنادق ومدارس وأشياء وأشخاص، وهذا كله يتيح لنا القول أخيراً: إن المدينة التي تقف وراء أشباح روايات لم تولد، أو قامت روايات اكتملت،

وصارت خلقاً سوياً، تُمكن الروايات ذاتها من أن تردّ لها الجميل، فتكتب تاريخها، بماضيه وحاضره، وأجنة المستقبل المُستَكينة فيه.

○○

□ المراجع:

- ١- شكري، محمد: الخبز الحافي، بيروت، دار الساقي، ط٤-١٩٩٦.
- ٢- شكري، محمد: الشطار، بيروت، دار الساقي، ط٢-١٩٩٤.
- ٣- فاضل، جهاد: أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د. ت .
- ٤- البيريس: تاريخ الرواية، ترجمة جورج سالم، بيروت ١٩٦٧.
- ٥- عصفور، جابر: زمن الرواية، القاهرة، ١٩٩٩
- ٦- حافظ، صبري: البنية الفنية لسيرة التحرر من القهر، مقال نُثبت في آخر رواية الشطار .
- ٧- الرعبي، أحمد: نظرية الإيقاع الروائي، في مجلة الناقد، بيروت، العدد ٢٠.
- ٨- خراط، ادوار: من ظواهر الحداثة في الرواية المغربية، دراسة في مجلة الناقد، بيروت العدد ٣٠.
- ٩- فضل، صلاح: أسلوب السرد في الرواية، دراسة في مجلة الناقد، بيروت العدد ٣٦.
- ١٠- بقلطين سعيد: انفتاح النص الروائي - النص - السياق - بيروت ١٩٨٩.

○○○

القسم الثالث

« روائيون وروايات عالمية »

- ١- غابرييل غارسيا ماركيز في: "قصة موت مُعلن"
- ٢- جون شتاينبك في: "اللولؤة"
- ٣- وليم غولدنج في: "رجال من ورق".

oo

ماركيز في روايته: « قصة موت معلن »

(غابرييل غارسيا ماركيز) روائي كبير من أمريكا اللاتينية، حاز جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٢. وهو ظاهرة استثنائية في الأدب العالمي المعاصر، فمن طرف يعتبر نوعياً أفضل روائي عالمي، أو يكاد. ومن طرف آخر، فإن كتبه هي الأكثر رواجاً في معظم دول العالم، وقد بيع من رواياته ما يزيد على خمسة عشر مليون نسخة. وخاصة من روايته: "مائة عام من العزلة"، والحب في زمن الكوليرا".

وقد ولد (غابرييل غارسيا ماركيز) عام ١٩٢٨ في (أراكاتاكا) في (كولومبيا) وعاش مرحلة حياته الأولى في هذه المدينة التي أوكلت فيها أمه تربيته إلى ذويعها، فتعلق (ماركيز) بجده وجدته اللذين ملأت خياله حكاياتهما الغريبة المفعمة بالخرافات والأساطير، وبذا بذرت البذرة التي نجم عنها الميل الجارف عند هذا الفتى لحبك الحكايات المتنن الذي دلّ على موهبة يعز نظيرها.

وانتقل (ماركيز) في الثانية عشرة من عمره ليدرس في مدارس (الجزويت)، ولكنه كان عزوفاً عن الدرس، ملولاً بالمناهج وموادها.. ثم درس الحقوق في جامعة (بوغوتا)، ولم يكن متفوقاً أيضاً. وكأنه خلق بحق ليكون أديباً لا محامياً ولا مدرساً ولا شيء غير ذلك. وقد راح (ماركيز) يكتب بعض القصص وينشرها في المجلات المحلية. وكان في بداية عهده يقرأ ويتأثر بـ (جويس) و(كافكا)، ويحاول تقليدهما. وبعد زمن يسير أحس أن شخصيته الأدبية الخاصة تتأبى على أن تستمر في إفسار التقليد، وتمنى لو يمجي كل ما كتبه من قبل.

وقد عمل (ماركيز) في الصحافة، ثم أرسل إلى أوربا ليكون مراسلاً لجريدة (ال سبكتادور) وهناك اتصل بجماعة السينما التجريبية. وكانت السينما شيئاً

جذابا إليه، وانتقل إلى باريس، ومنها سافر إلى أوروبا الشرقية. وفي تلك الأثناء راح يكتب روايته: "العقيد لا يتلقى رسائل". وعمل (ماركيز)، الذي تزوج من الفتاة (مرسيديس) عام ١٩٥٨، في صحافة (كاراكاس)، ثم اتصل بـ (كاسترو) بعد دخوله (هافانا). وفي عام ١٩٦٠ تعرف إلى (تشي غي فارا) وصار بينهما صداقة حميمة.

وفي العام ١٩٦١ وصل إلى (المكسيك)، التي يقيم فيها الآن، وفيها دفع روايته "الأزمة الصعبة" إلى الطبع، ونال هناك عدة جوائز، واتخذت إحدى المجموعات السينمائية روايته "لا لصوص في هذه المدينة" لتصنع منها موضوعاً لـ (فام) سينمائي عرض في مهرجان (لوكارنو) عام ١٩٦٥.

واستمر (ماركيز) في عطائه القصصي، فأنشج عام ١٩٦٧ روايته: ((مائة عام من العزلة)) وكان قد بدأ بكتابتها، وهو في السابعة عشرة من عمره، ولم يكملها إلا في سنة ١٩٦٧، أي أن إنجازها استغرق ٢٢/ سنة. وحين ولدت هذه الرواية جاءت مكتنزة بمجموعة كبيرة من التجارب والأفكار، وملخصة لتجارب (ماركيز) وفنه، ومرتعة به إلى سدة كبار كتاب الرواية في العالم. كما كان لروايته: "خريف البطريق" الصادرة عام ١٩٧٥ أثر كبير في عالم النقد، فهي لم تزل تشغل النقاد في العالم، وقد ترجمت إلى أكثر من ست عشرة لغة.

أما رواية (ماركيز) هذه: "قصة موت معلى" فقد فرغت بالأمس من قراءتها بالعربية، بعد أن نقلها إليها السيد (صالح علماني) فجاءت في خمسة فصول موزعة بتدبر وحذق واتقان على ١٠٥/ صفحات. وقد كان لهذه الرواية وقع عميق في نفسي، فهي في ظاهرها المباشر القريب تحكي قصة شاب عربي يدعى (سنتياغو نصار) قدم مع أبيه (إبراهيم نصار) إلى إحدى قرى ساحل الكاريبي، وورث عن أبيه مزرعة (الديفينورستو) وكان يديرها بنجاح. وكان لهذا الفتى العربي واحد وعشرون عاماً عندما قُتل بطريقة فظة وفريدة ومُعلنة يوم الاثنين، في تلك القرية التي كان يعيش فيها وحيدا مع والدته (بلاثيدا لينيرو).

ويسوق (ماركيز) قصة هذا "الموت المُعلن" الذي وقع بغتة، ودون تخطيط مُسبق، من خلال حدثين هامّين شغلا ساحة السرد الروائي، هما حفلة زفاف (بيارو سان روما)، وقُدوم مطران إلى القرية. للاطمئنان الشكلي عن رعيته فيها، واهتمام الناس باستقباله بمن فيهم (سنتياغو نصار).

وإذا كان الحدث الثاني أعني (قُدوم المطران) حدثاً هامشياً شكّل فقط إطاراً

أو تسويغاً لكثير من الأحداث والتصرفات، فإن الحدث الأول بدا وثيق الارتباط بمقتل (نصار)، فقد كشف لنا الروائي (ماركيز) أن (بياردو سان رومان) الذي أسرف في الإنفاق على حفلة زفافه ليلة الاثنين التي وقعت فيها الجريمة، قد أعاد عروسه (انجيلا فيكاريو) إلى بيت ذويها لأنه وجدها غير عذراء.. ولما علم أخوا (أنجيلا) بذلك، سألوا عما فعل بها تلك الفعلة، فأجابت: (سنتياغو نصار)، فعزما على قتله، وراحا يشحذان سكينين أعدا لذبْح الخنازير..

وقد دارت أحداث الرواية جميعها ما بين الساعة الثالثة بعد منتصف ليلة الاثنين المعهودة، والساعة السابعة صباحاً، وهي ساعة قتل (سنتياغو نصار) على يد الأخوين التوأمين (بابلو فيكاريو) و(بيدرو فيكاريو) ثأراً لشرفهما، الذي انتهكه (نصار)، على حد زعم أختهما (أنجيلا).

وقد استفاد هذا الروائي الأمريكي اللاتيني في بناء صورة القصة، التي كانت مهشمة في ذاكرته، من شهادات بعض الذين حضروا مأساة موت (سنتياغو نصار)، ومنهم أم المغدور (بلاثيدا لينيرو)، ومنهم خطيبة (نصار) نفسه، واسمها (فلورا ميغيل)، ومن رواية ابنة خالته (انجيلا فيكاريو) زوجة (سان رومان) لليلة واحدة، ومن روايات أصدقاء (نصار) ومعارفه، الذين كان منهم (ماركيز) ذاته، وطالب الطب، أو الطبيب فيما بعد: (كريستوبيدويا)، وأخيراً من محضر التحقيق الذي مضى عليه عشرون عاماً، فعاد إليه (ماركيز) ليعرف بعض تفاصيل هذه الحادثة، فلم يستطيع إنقاذ سوى ٣٢٢/ صفحة من أصل ٥٠٠/ صفحة كونت ملف جريمة القتل تلك..

ولا شك أن المرء ينبغي أن يكون على قدر غير قليل من السذاجة، ليعتقد أن (ماركيز) روى لنا الوقائع التي حدثت صبيحة يوم الاثنين، الذي قتل فيه (سنتياغو نصار)، كما هي تماماً، دون أن يتدخل في تركيب الأحداث فيغيّر من مسارها، ويستعير بعض الجزئيات من مواقف أخرى، ويحذف البعض الآخر، من أجل التسويغ والإغناء، والضبط، والحبك، وشد القارئ إلى ما تحت عينيه من سطور، ليبدو (ماركيز) في النهاية الروائي الأصيل الذي يحقق معادلة حدوث الممكن وإمكان الحدث..

إن قراءة الفصول الأربعة الأولى من رواية (ماركيز): ((قصة موت معلن)) لا تكشف عن كامل المعنى في هذه القصة، وكأنها، أو كأن صاحبها، بقي يؤجل ذلك إلى الفصل الخامس والأخير حيث رحنا نقرأ الأحداث التي يتم بعضها بعضها الآخر، وبعض الأقوال والتصرفات التي تضيء الرواية نصف

إضاءة، وتكشف بعض الكشف عن معناها، دون أن تكون تلك الأحداث أو تلك الأقوال منبئة عن فصول القصة مجتمعة.

ويبدو لي أن بالإمكان التقاط أكثر من فكرة في هذه الرواية، ولعل أبرز فكرة تقدمها هذه القصة الماتعة هي أن القدر الغاشم، المتمثل بجريمة قتل (سنتياغو نصار)، التي اقترفها التوأمين (فيكاريو)، ما كان له أن يقع لولا إحجام الناس عن دفعه، ففي الفصل الأخير يقول (ماركيز): "إن كل ما جرى اعتباراً من هذه اللحظة كان بفعل الإحجام العام" - (الرواية ٩٥-٩٦)

والحقيقة أن فرصاً عديدة جداً كانت قد أتاحت لمُنْع تنفيذ تهديد الأخوين التوأمين (فيكاريو) بالقتل. ولكن الأقدار والصدف كانت تحول دون ذلك. وقد ظهر هذا جلياً في الفصل الخامس والأخير من الرواية، فصديق (نصار) المدعو (كريستوبيدوبا) الذي أخبره العربي (جميل سليم) بعزم الأخوين (فيكاريو) على قتل صديقه، ودَّعه للحظة، ثم راح لتوّه يبحث عنه في كل مكان، ليحذره من ذلك، ولكنه أخفق. ولما رأى عمدة القرية وأبلغه بالخبر، وكان العمدة قد منع الأخوين (فيكاريو) من اقتراف الجريمة سابقاً، تأخر العمدة هذه المرة لأنه دخل إلى أحد النوادي ليحجز موعداً للعبة (الدومينو)، وما كان يتوقع أن تتم الجريمة بهذه السرعة، ولكنها تمت! وكذلك لما كان (كريستوبيدوبا) يهجم بالحقاق بـ (نصار) ليمنعه من المرور أمام غريميه، كانت تعرض له مفاجآت تحول دون ذلك. وماسبق كله يعد لوناً من ألوان الحكمة التي تسهم في نمو الأحداث وتطورها...

ولما كان في مقدور (نصار) أن ينجو بنفسه عن طريق الاختباء في بيت خطيبته (فلورا ميغيل)، أغضبته هذه الأخيرة لأنها علمت بالتهمة الموجهة إليه، والتي تنطوي على خيانة الحب والعهد، لما نسب إليه من فعله شائنة (بانجيلا فيكاريو). لذا دفعت له خطيبته رسائله التي لا حب فيها (ولنفتبه هنا إلى عبارة: لا حب فيها) وقالت له: "خذ وعسى أن يقتلك" - (الرواية ص ٩٩). وعندما أراد والد (فلورا ميغيل) أن يسلمه ببندقيته، قائلاً له: أنت تعرف إذا كان الأخوان (فيكاريو) على صواب أجاب (نصار): "لست أفهم شيئاً مما تقول". وكان "ماركيز" بهذه المراوغة اللغوية، أراد لـ (نصار) أن يواجه قدرة الغاشم على نحو مأساوي ومفجع، ممثلاً لما قاله (اندرية جيد) من (أن الرواية الحديثة وسيلة محظوظة للتعبير عن العنصر المأساوي في الإنسان) - (ثلاثة روائيين فلسفيين لجوزيف بريغان، دمشق ١٩٧٥ ص ٩).

ولكي تكتمل المأساة وتتشابك خيوطها جعل (ماركيز) الأم (بلانيدا لينير و) تسهم ودون قصد منها، في تنفيذ جريمة القتل، وذلك عندما أغلقت البوابة التي كان يهم ابنها بالدخول منها إلى بيته، ولم تكن تعلم أنه خارج البيت، لأن الخادمة (ديفينا فلورا) أقسمت لها بأنها رآته يدخل البيت (ص ٨٦). والحق أن الاثنتين كانتا على صواب، فقد دخل (نصار) إلى بيته، ثم خرج منه دون أن يراه أحد، وكانت الأم - عندما أغلقت البوابة - تغلقها في وجه غريمي ابنها لأنه لم تكن تراه، وهو يهم بالدخول إلى بيته لوجوده إذاك في زاوية ميتة بالنسبة إليها.. وهكذا تضافرت كل الأحداث والتصرفات والأقوال لكي يلحق التوأم (فيكاريو) بـ (سنثياغو نصار) ويثأرا لشرفهما - الذي يعني (الحب) كما كانت والدته (ماركيز) تقول له - ويقتلاه أمام سمع الناس وبصرهم جميعا.

إن مقتل (نصار) هذا، وهو قوام رواية (ماركيز) الأساسي، يقدم لنا أكثر من معنى ويثير فينا غير سؤال، والحق أن الروائي يجعلنا في حيرة من أمرنا بشأن هذا الموت، فهو من ناحية يقدم لنا كثيرا من الشكوك في صدق التهمة الموجهة إلى (نصار)، ويظهر لنا أن أحدا ممن عرفوا (نصارا) و (انجيلا فيكاريو) لم يصدق أن هذا العربي المهاجر قد اقترف جريمة انتهاك شرف أسرة (فيكاريو)، حتى الروائي ذاته (ماركيز) كان متشككا في إمكانية وقوع ذلك (انظر الرواية ٧٩) ومن ناحية ثانية يجعل الاحتمال الثاني، وهو إمكانية حدوث الانتهاك، معقولا وقابلا للتصديق، ف (نصار) لم يدافع عن براءته أمام خطيبته (فلورا ميغيل)، وعندما حذره والدها من القتل الذي ينتظره، وعرض عليه البقاء في بيته أو التسلح ببندقية للمقاومة، قال: "لست أفهم شيئا مما تقول!" وعندما هاجمه الأخوان (فيكاريو) لم يصرح بأنه بريء مما يُنسب إليه.. بل قدمه لنا الروائي وكأنه راض بمواجهة مصيره.. وحتى بعد أن طعن عدة طعنات، وبقي حيا، سار وهو يحمل أمعاءه المندفقة أمامه ليموت في أرض مطبخه، لم ينبس ببنت شفة تتم على براءته.. وفي تلك الحيرة التي أشرنا إليها من قبل سرّا من أسرار غنى هذه الرواية، وصفة من صفات القصص الحداثي الذي حذقه (ماركيز).

وهكذا يبدو بطل (قصة موت معزن) بطلا ذا مصير فاجع.. إنه ليس البطل الإيجابي بل هو البطل الضد - إن صح التعبير - لقد كان تلك الشخصية التي تقتفر إلى مقومات البطولة لأنها ليست معنية باجتراح ما هو عجائبي، بل هي

معنية بالكشف عن العلاقات بين الأشياء والبشر، ومعنية بتقديم الحقيقة أيًا كانت بشاعتها. ومن الحقائق التي قدّمتها شخصية (نصار) هنا، أن القدر الغاشم لا رادّ له أحياناً، وأن الموت سيأتي رغم كل محاولات الإنسان لدفعه.. ولكن للموت أحياناً وجهاً إيجابياً، وهذا ما لاحظته أحد الصحفيين الألمان في مقابلة له مع (ماركيز) نشرتها مجلة المعرفة السورية (العدد ٣١٤-٣١٥- نيسان ١٩٨٩) حين قال له: "لكن في كتبك غالباً ما يأخذ المرء انطباعاً بأن وجود الموت هو الذي يدفع الحياة للحركة. ففي كتابك الأخير مثلاً لاكتسب نزهة العاشقين العجوزين على الباخرة النهرية شيئاً من روعتها المثيرة سوى أمام خلفية الموت. هل يتيح الموت لديك الحياة إذن؟" - (المعرفة ص ١٧٦).

ويجيب (ماركيز): "جائز إنني مفسّر سيء لكتبتني.."

وكذلك نجد الصحفي نفسه يعود ليسأل (ماركيز): "لكن في (الحب في زمن الكوليرا) يتوجب على الطبيب أن يموت أولاً لكي يتيح الحب للعجوزين. وليس هذا نادراً في كتبك. أليس هذا أيضاً تأثيراً إيجابياً للموت؟" ويجيب (ماركيز) عن هذا السؤال: ".. إنّ مما يثير جنوني هو مواجهتي بأمر لم ألاحظ بنفسه شيئاً منها".

والحق أن الصحفي في سؤاليه السابقين كان على قدر كبير من الألمعية وعمق التحليل، وهذا ما يؤيده ما جاء في "قصة موت معن" كما سنرى بعد قليل. وعلى الرغم من إجابات (ماركيز) ودهشته من تحليل بعض الدارسين والنقاد لإبداعه، فمن المسلم به أن النقد الجاد لا يحفل بأراء المؤلفين في مؤلفاتهم، فالتنقاد قد يستخرجون من المبدعات ما لم يكن في صميم وعي المبدعين أنفسهم. فالتنقد إذن قادر أحياناً أن يشرح ويفسر الأثر الأدبي على نحو لم يخطر ببال منشئه، وأن يهبه من المعاني ما لم يدر في خلد صاحبه.

وفي روايتنا هذه "قصة موت معن" أتاح موت (سنتياغو نصار) لـ (أنجيلا فيكاريو) حياة جديدة، كما سنرى. هذا أمر، وثمة أمر آخر، أو مغنى آخر، يمكن للمرء المدقق في قراءة رواية (ماركيز) هذه أن يستبطنه، وهو إيمان الكاتب بأن العلاقة بين الجنسين حينما تخلو من الحب تخفق، ثم تتلاشى. وربما كان مصير من لا يبالي بهذه الحقيقة الموت المحقق، تماماً كما جرى لـ (سنتياغو نصار). وعلى العكس من ذلك فإن الحب الثابت العميق والوفاء المستديم والتعلق الصادق بمن نهوى، كل أولئك قد يصنع المعجزات ويحول الكراهية إلى حب..

وهاتان الفكرتان مجسدتان في علاقتي (نصار) بخطيبته (فلورا)، و(بياردو

سان رومان) بزوجته لليلة واحدة (أنجيلا) فقد عرفنا من بين سطور الرواية أن (نصاراً) كان مفهومه للزواج نفعياً مثل أبيه.. وكانت علاقته بخطيبته -كما تقول الرواية- سهلة لا زيارات رسمية ولا اضطرابات قلبية (الرواية ص ٩٨) ولهذا السبب عندما تنهى إلى سمع (فلورا) خبر تهديد (نصار) بالموت، بسبب ما نسب إليه من فعل شائن مع (أنجيلا) -زوجة (سان رومان) صدقت الخبر الذي -كما ذكرنا- أحاطه الروائي بهالات كبيرة من الشكوك، وأوحى أحياناً أنه وهم أتى به ليحرك شخوص الرواية ويرسم أحداثها، إذا صدقت (فلورا)، وأعادت إلى (نصار) رسائله التي بلا حب، وقالت له: "خذ، وعسى أن يقتلاك".

أما (أنجيلا) ابنة خالة (ماركيز) والزوجة لليلة واحدة، فقد عرفنا أن الحدث الذي جرى لها كان له وقع الصاعقة، فقد هزها من الأعماق ما فعله بها (سان رومان)، وغير كثير من كيانها، وصارت سيدة مصيرها.. ثم إن إعجابها بزوجها البائس راح يكبر يوماً فيوماً.. وقد ولدت من جديد لما رآته مرة في المشفى دون أن يراها، ثم اكتشفت شيئاً فشيئاً أن الكراهية والحب عاطفتان متبادلتان. وراحت (أنجيلا) تكتب لـ (سان رومان) رسائل كثيرة، بدأتها أولاً بإخباره أنها رآته في المشفى وتتمنى لو كان هو الآخر رآها.. ثم طورت الرسائل إلى عتاب له لعدم المجاملة... ثم صارت تكتب له كل اسبوع رسالة. وكانت تلك الرسائل تحمل دعوات للوفاق، ثم تحولت إلى أوراق عاشقة مختلصة، فمذكرات عمل، فوثائق غرام.. واستمرت في الكتابة إليه سبعة عشر عاماً.. وفي النهاية ما الذي حدث؟ يقول (ماركيز): "وفي ظهيرة يوم من أيام آب، وبينما هي تطرّز مع صديقاتها أحست بأن أحداً قد وصل إلى الباب. لم تكن بحاجة للنظر لكي تعرف من يكون.. تقدم بياردو سان رومان خطوة إلى الأمام دون أن يهتم بالمطرزات الأخريات الذاهلات، ووضع الخرج على ماكينة الخياطة، وقال:

((حسناً ما أنا هنا.))

"كان يحمل حقيبة ملابسه ليبقى، وحقيبة أخرى مشابهة، بها حوالي ألفي رسالة كانت قد كتبتها إليه.. كانت الرسائل مرتبة بحسب تواريخها في حزم قماشية مزينة بشرائط ملونة وكلها غير مفتوحة" (الرواية ص ٨٤).

وبعد، ألا يمكن القول إن: إن الحب يصنع المعجزات. وأن هذه المعجزة، التي ينبغي أن نتصور أنها أعادت لـ (أنجيلا) الجريحة بهاء حياتها، قد وقعت بعد أن قتل (سنتياغو نصار) التي أصرت على أنه هو الذي فعل ما فعل، وليس غيره.. وذلك في تصريح لها لكاتب الرواية ذاته (غابرييل غارسيا ماركيز).

وإذا كنا إلى هنا قد وقفنا عند بعض المعاني الفلسفية لهذه الرواية - وهي معان تشهد أن قراءة (ماركيز) ليست من السهولة بمكان - فإننا لا نسوّغ لأنفسنا أن نتجاوز ما في هذه الرواية من بُعد وثائقي يتمثل بالإشارة إلى الحالة الاجتماعية والاقتصادية لأبناء الجالية العربية على ساحل الكاريبي، فماركيز يقول عن العرب الذين كان يخشى أن يثاروا لابن جلدتهم (نصار) - (ص ٧٢): "كان العرب يؤلفون جالية من المهاجرين المسالمين الذين استقروا منذ بدايات هذا القرن في قرى منطقة الكاريبي، ووصلوا إلى أقصى هذه القرى وأقراها. وهناك عاشوا وهم يبيعون قطع قماش ملونة وحلياً رخيصة للمهرجانات، كانوا متحدين نشيطين ومتصوفين. يتزوجون فيما بينهم، ويستوردون قمحهم، ويربون الخراف في باحات بيوتهم، ويزرعون الحبق والبانجان. ولعهم العاصف الوحيد هو ألعاب الورق". ويضيف (ماركيز) ملمحاً آخر عن حال العربية بين ظهرانيهم فيقول: "استمر المسنون منهم في التحدث بالعربية القروية التي حملوها معهم من بلادهم، وحافظوا عليها سليمة في عائلاتهم حتى الجيل الثاني. أما أبناء الجيل الثالث منهم، باستثناء سنثياغو نصار، فكانوا يستمعون إلى آبائهم بالعربية ويجيبونهم بالإسبانية، وهكذا، لم يكن ممكناً التصور بأنهم سيغيرون فجأة من روحهم الرعوية ويثأرون لميثة يمكن أن نكون جميعاً مذبذبين فيها" (الرواية ص ٧٢).

وبالإضافة إلى الملمح الوثائقي للنص يمكن أن ننبه إلى عبارة (ماركيز) الأخيرة في المقبوس السابق. وهي أن تلك الجريمة يمكن أن يكون كل الناس الذين شهدوها مذبذبين فيها. وذلك بفعل "الإحجام العام" كما سبق أن أشرنا من قبل. وربما كان (ماركيز) هنا يوحى بأن المجتمع بأسره مسؤول عن جرائم القتل فيه، وعن موت المغدورين، سواء أكانوا مذبذبين أم غير مذبذبين!..

وبعد، فإن مجموعة المعاني وجزئيات الأفكار التي اكتتبتها هذه الرواية قصة موت ملعن" لم تكن وحدها التي أورتتها جدارتها وأكسبتها براءتها، ورفعت من شأن الروائي (ماركيز) وأهله لأن يتربع على عرش الرواية في أمريكا اللاتينية، بل كان وراء ذلك أيضاً قدرة هذه الروائي على صناعة الحكمة الروائية المتقنة الماتعة. وقد نبعت متعة هذه القصة من خلال تأيها عن المباشرة والسطحية، وبعدها عن الانسكاب في قالب جامد بارد، فقد جاءت معجونة عجناء، تنامي فيها الحدث المحوري شيئاً فشيئاً من خلال مجموعة من الخيوط التي كان

(ماركيز) يحذق شدّها وإرخاءها، متى كان يصلح الشّد، ويسوغ الإرخاء.. نعم قد ألقي ماركيز بالمشكلة منذ السطور الأولى عندما أشار إلى الفأل المشؤوم لحلميّ نصار في الأسبوع السابق لقتله، ولكنه راح فيما بعد يوزع الأحداث والأقوال ويصف الأشياء والتصرفات ويوحى بالأفكار والمعاني بالشكل المناسب، والموزع على فصول الرواية الخمسة، التي كان الفصل الأخير فيها يمثل الإضاءة الفنية الملائمة للجزئيات السابقة.

ولم يكن (ماركيز) ليضحيّ كل شيء، فلو فعل لسطّح روايته، وأفقدّها سرّ الجذب والدهشة الذي وفّره لها. بل ذكر أشياء، وسكت عن أشياء، وأتقن فنّ الإثبات والحذف، فنجح في إبقاء الحيرة في نفوس قرائه، وأبقى السؤال الكبير معلقاً: هل استحقّ (نصار) هذه القتلّة، وهل كان الأخوان (فيكاريو) على صواب عندما اقترفا الجريمة التي كان (ماركيز) بارعاً في وصفها؟

إنّ اليقين ليس في يد القارئ أبداً، ولكن الترجيح كان في حوزته.. ولعلّ هذه هي حقيقة الحياة الإنسانية التي جسّدتها الرواية، فالمرء يحيا غالباً بين هذين الأمرين في الحياة: الميل إلى امتلاك اليقين، والجري على هدى الترجيح الغالب..

ومن أوجه مهارة هذا الروائي أيضاً تمكّنه من رسم الشخصيات عبر لمسات متتابعة، كانت تزداد فصلاً إثر فصل، لتنتهي إلى رسم لوحة كاملة أو ناقصة للشخصية الروائية والحدث الروائي، وذلك بحسب ما رسم لها من دور في هذه القصة. أضف إلى ذلك الطريقة الناعمة الحاذقة التي كان يتم بها تقديم الشخصيات وإدخالها في البناء الروائي فقد عرفنا (ماركيز) بأنّ لـ (نصار) المقتول خطيبة تدعى (فلورا ميغيل) على الشكل التالي: فهو بعد أن أشار إلى تكاليف حفلة زفاف (سان دورومان) قال على لسان (نصار): هكذا سيكون عرسي لأنّ يمتد بكم العمر لحساب تكاليفه، ثم روى الآتي: "أحسّت أختي بمرور الملاك. وفكرت مرة أخرى بحظ (فلورا ميغيل) الطيّب التي أصابت أموراً كثيرة من الحياة. وستحصل فوق ذلك على (سننياغو نصار) في عيد الميلاد لهذه السنة" (الرواية ص ١٩).. فلنصار إذاً خطيبة تدعى (فلورا ميغل) ستتزوج في عيد الميلاد. ولكن الموت يكون له بالمرصاد!

وأخيراً، فربما كانت هذه المزايا وتلك القدرات التي تتمّ على خبرة ممتازة في البناء الروائي والحبكة القصصية هي التي جعلت (قصة موت معزن) تثير جدلاً واسعاً في الأوساط الأدبية الناطقة بالإسبانية، حتّى إنّ (ماركيز) نفسه عدّها

في مقابلة له مع صحيفة (البابيس) الإسبانية أفضل ما كتب حتى الآن. والجدير بالذكر أن هذه الرواية صدرت في إسبانية بطبعة من مليون نسخة، بيع منها في اليوم الأول فقط حوالي ٣٥/ ألف نسخة. وها أنذا أقرأها في طبعتها العربية الثالثة الصادرة عن دار الحقائق في بيروت ١٩٨٧. ولم أقرأها مرة واحدة بل مرتين اثنتين، لأنني تمتعت بها أي تمتع. وأن تحقق الرواية إمتاع القارئ يعني أنها تتطوي على إنجاز كبير، وميزة عظمى، ربما لا يضاهيها أية ميزة أخرى، فقد قال (هنري جيمس) عن فن الرواية:

"أما الالتزام الوحيد الذي يجب أن ترتبط به الرواية سلفاً دون أن تجلب لنفسها تهمة التعسف، فهو أن تكون ممتعة. وهذه هي المسؤولية التي تقع على عاتقها، ولا أحسب أن هناك مسؤولية أخرى، أما الطرق التي لك مطلق الحرية أن تستعملها للوصول إلى هذه الغاية، فهي لا تخصني" (النقد لمارك شورر - دمشق ١٩٦٦ - ج ١ ص ١١٨).

والحق أن رواية (ماركيز) قصة موت معلن كانت ممتعة بأي مقياس أخذت.



جون شتاينبك في روايته: « اللؤلؤة »

(جون شتاينبك) روائي أمريكي حاز جائزة نوبل للأدب عام ١٩٦٢. وكان له من العمر إذاك ستون عاماً فقد ولد في (ساليانس) بولاية (كاليفورنيا) في السنة ١٩٠٢. وهو من أصل ألماني. وانتسب إلى جامعة (ستانفور) ليدرس علم الأحياء البحرية، ولكنه لم يكمل دراسته، فترك الجامعة ليعمل في ميادين مختلفة: عمل عاملاً أولاً، ثم في جمع الفواكه، فمساح أراضٍ.. وحين أراد أن يقوم بأعمال حرة في (نيويورك) لم يواته الحظ، فعاد إلى كوخ منعزل في (كاليفورنيا) ليتفرغ للكتابة.

وكانت روايته الأولى (فنجان الذهب) قد صدرت في العام (١٩٢٩). وكان حينئذ في السابعة والعشرين من عمره. وتلاها قصصه (رعاة الجنة) (١٩٣٢)، فروايته (إلى إله مجهول) في العام (١٩٣٣). ولكن نجمه بدأ باللمعان بعد صدور روايته الأمريكية المكسيكية (تورتيلافلات) - (١٩٣٥) إذ حققت هذه الرواية

نجاحاً كبيراً، وحولت إلى عمل مسرحي، وتلاها رواية (في معركة مشكوك بها) (١٩٣٦) و(فئران ورجال) (١٩٣٧). أما قصة شتاينبك الأكثر شهرة في الأدب الأمريكي والعالمي، فهي (عناقيد الغضب) وصدرت في العام (١٩٣٩). فقد حصلت هذه الرواية على عدة جوائز منها جائزة (بوليتزر). وهي تتحدث عن عائلة (جواد) (JAWD) وتحركاتها ما بين (إكلاهوما) و(كاليفورنيا)، وتُعنى بنقد الحياة الاجتماعية آنذاك بعنف. ولأهمية هذه الرواية قارنها بعض الكتاب برواية (كوخ العم توم) التي كانت من بين مجموعة من الكتب التي غيّرت مجرى العالم كالكتاب المقدس، ورأسمال المال لماركس، وهكذا تكلم زرادشت لبنيته.

وترك لنا (شتاينبك) أيضاً روايات أخرى غُرب بعضها، ولم يعرّب بعضها الآخر، ومنها: القرية المنسية (١٩٤١)، وشارع السردين المقلب (١٩٤٦)، والحافلة المتمردة (١٩٤٧) واللؤلؤة (١٩٤٧)، وشرقي عدن (١٩٥٢) وهذه الأخيرة محاولة لبث قصة (قابيل وهابيل) في قالب جديد. ويوم الخميس الحلو (١٩٥٤).

ومن مجموعات (شتاينبك) القصصية القصيرة: القديسة كاتي العذراء (١٩٣٦)، والمهر الأحمر (١٩٣٧)، والوادي الطويل (١٩٣٨). وقد عرّب الدكتور حسين مؤنس مسرحية شتاينبك (ثم غاب القمر)، الصادرة عام ١٩٤٢، ونشرها في القاهرة منذ زمن بعيد.

وربما كان كتاب (شتاينبك) (شتاء حزننا) الصادر عام (١٩٦١) آخر كتبه صدوراً.

ومن مؤلفات أدبنا غير الخيالية، كتابه: (بحر كورمز)، وفيه يبدو شتاينبك مغرماً بالطبيعة غراماً واسعاً. وهو غرام شكّل خلفية الكثير من لوحات الوصف التي حفلت بها رواياته، وكتابه (رحلات روسية) الذي وصف فيه زيارة قام بها إلى الاتحاد السوفييتي سنة ١٩٤٨.

وقد تزوّج (شتاينبك) ثلاث مرات. وتوفي في السنة ١٩٦٨.

ومن مميزات روايات (شتاينبك) الكتابة عن أناسٍ بسطاء يتصفون بمستوى ثقافي محدود، ولكنهم يتمتعون بقلب كبير غالباً. وسنرى مصداق ذلك في روايته هذه التي اخترناها للدراسة وهي رواية (اللؤلؤة) التي ترجمها إلى العربية الأستاذ (سمير عزت نصار) ونشرها بدار منارات في عمان بالأردن، عام ١٩٨٧.

ورواية (اللؤلؤة) هذه المؤلفة من ١٠٥/ صفحات، والموزعة على ستة فصول، رواية تقدّم عبرة وفكرة لمن يشاء الاعتبار والتفكير.. وهي توحى بكثير من المعاني التي ربما كان بعضها ثانوياً، وبعضها الآخر جوهرياً. وذلك بحسب زوايا النظر التي ننطلق منها للحديث عن الرواية، فهي تشير أحياناً، إلى مسألة الخير والشر في الحياة. كما تتناول ثنائية الطمع والقناعة، وتومئ من بعيد بعيد إلى فكرة جوهريّة، هي فكرة الصراع بين الإرادة البشرية، وقدرها الخاشم، ولعل هذه الفكرة هي ما تريد علاجه هذه القصة الماتعة التي عظم مؤلفها المسعى الفردي، وأعلى شأن الطموح البشري، وأكبر البسالة الإنسانية.

وقبل الشروع في تمحيص هذه التأويلات المحتملة لرواية (اللؤلؤة)، نرى أنه لا بدّ من تقديم صورة مكثّفة عن الشخصيات والأحداث فيها، فنحن نقرأ في القصة حدثاً عظيماً وفريداً يقع لأسرة صغيرة فقيرة تسكن بيتاً متواضعاً من الأغصان في قرية تقع على شاطئ البحر. وتتألف تلك الأسرة من رجل يدعى (كينو) يعمل صياداً بحرياً. وامرأة تدعى (جوانا)، ووليد رضيع اسمه (كويوتيتو) ولـ (كينو) أخ يدعى (جوان توماس).

والحدث الذي انبثقت منه حلقات الرواية الأخرى، بما فيها من دلالات، هو عثور رب الأسرة (كينو) على لؤلؤة غالية الثمن، أو توهم الناس أنها غالية الثمن، قلبت حياة تلك الأسرة الوداعة الهادئة رأساً على عقب.. وآلت في نهاية المطاف إلى فقدانها ولذا الوحيد (كويوتيتو)، بطلقة رصاص جاءت من أبيه، بسبب خطأ قاتل حدث بعد أن انتزع الأب بندقية أحد أعدائه، الذين كانوا يطاردونه من مكان إلى آخر لسرقة اللؤلؤة، هذه التي وجدت في الرواية لتحكي قصة الإرادة البشرية، وطموح الرجال، وقد حالت دونهما العوائق والعقبات.

ومنذ الفصل الأول من رواية (جون شتاينبك) هذه، نقف على حدث مشؤوم فحواه: لدغ العقرب لابن (كينو) الوحيد (كويوتيتو)، الأمر الذي يجبر الأب على عرضه على طبيب سيئ الخلق، يتصف بالجشع والدناءة، فهو يأبى علاج الطفل لأن والديه لا يملكان ما يدفعانه ثمناً لعلاج، حتى إذا عثر الأب على لؤلؤة العالم الثمينة، كما نقرأ في الفصل الثاني، وشاع نبأ هذه اللقيا العظيمة، وجدنا الطبيب يسارع من تلقاء ذاته في اليوم الثاني لزيارة بيت (كينو) المتواضع، ويقدم العلاج للرضيع بعد أن يبعث القلق في نفس والديه.. ثم يطالب الأهل باتعابه، فيقول له الأب: سأدفع لك أجورك بعد أن أبيع اللؤلؤة التي وجدتُها بالأمس. ولما حانت التفاتة من (كينو) إلى المكان الذي خبئت فيه اللؤلؤة، اختلس

الطبيبُ نظرة أخرى إلى المكان ذاته. بعد أن كان استدرج الصياد الفقير إلى هذه الخطة الروائية، التي تتم على حالة من عدم التدبر والحكمة عند بطل الرواية..

وبدءاً من الليلة الأولى التي باتت فيها اللؤلؤة في بيت الصياد البناس (كينو)، راحت الأحداث تأخذ منحى جديداً، وتتسارع وتتصاعد لتكوّن مجموعة من المواقف المتباعدة والأفكار المتناقضة، التي ألمحنا إليها سابقاً. وهي المواقف التي جسدت ثنائيات: الخير والشر، والقناعة والطموح، والتصدّي والهروب، ثم الإرادة والقدر. ففي الليلة الأولى يحاول شخص، يوحي لنا الكاتب بوضوح أنه الطبيب المداوي الجشع ذاته، أن يسرق اللؤلؤة، فيهب (كينو) لحمايتها، ويحول دون سرقتها، وينجم عن ذلك إصابة (كينو) بلطمة في رأسه، فتسغه زوجته التي تستنتج عندئذ أن هذه (اللؤلؤة) هي شر، وينبغي التخلص منها. فيرفض (كينو) هذه الفكرة. ويصير على أنها فرصته الوحيدة، وأنها سر سعادته القادمة، وأن يوم العثور عليها هو يوم تاريخي يشبه يوم ولادة (كويوتيتو).. ولهذا فإن الأحلام الوردية التي جاءت بها اللؤلؤة يجب أن تتحقق.. وأهم تلك الأحلام إقامة عقد زواج بين الزوجين (كينو) و(جوانا) في الكنيسة، ثم تعليم ابنهما القراءة والكتابة ليعرف ماذا يوجد في الكتب، وشراء الألبسة الجديدة، ثم امتلاك بندقية. وهذا الحلم الأخير هو الذي يتحقق فقط كما سنرى.

وبسبب ما تقدم، ما إن يبرغ نور الصباح حتى ينطلق الصياد المحظوظ الآن، والمنكوب بعدئذ، لبيع اللؤلؤة في مدينة (لاباز)، فيصطدم هناك بمجموعة من تجار اللؤلؤ الذين يتآمرون لتبخيس أية لؤلؤة تأتيهم، لأنهم يشكلون حلفاً واحداً، له وجوة عدّة، أو قل: هم أصابع تحركها يد واحدة تقبّع بعيداً، ويدفع أحد التجار لـ (كينو) ألف بيزوس ثمناً للؤلؤة، فيرفض (كينو) العرض، ويصر على أن "كنزه" هذا يساوي خمسين ألف بيزوس، كما يرفض الألف والخمسمائة بيزوس التي كانت الثمن الأخير الذي دفعه التاجر.

ويعود (كينو) إلى بيته وفي نفسه قرارٌ ببيع اللؤلؤة في العاصمة، متحدياً خدعة تجار اللؤلؤ في مدينة (لاباز). وها هنا نقرأ حواراً يديره (شتاينبك) بين جيران (كينو)، يتصل بموقفه السابق، فمنهم من قال: (إن كينو كان ينبغي له أن يقبل، فمبلغ ألف وخمسمائة بيزوس لرجل فقير جيّد جداً) وينكر آخرون هذا الرأي، قائلين: "إن كينو رجل شجاع ورجل عنيف، وهو على حق، وقد نستفيد نحن كلّنا من شجاعته. إن هذا مجال فخر لكينو" (الرواية ص ٦٦).

وفي الليلة الثانية لبقاء اللؤلؤة في بيت الصياد. نعرف أن صاحبها قد دفنها تحت حَجَرٍ حفرة النار، على مرأى من عين زوجه (جوانا) ونسمع على لسان أخيه (جوان توماس) الذي زاره في تلك الليلة قوله: أنت لم تتحدّ مشترى اللآلئ، بل تحدّيتِ البنية الكاملة، كامل طريقة الحياة، وأنا خائفٌ عليك" (ص ٦٦). وهنا تتركز فكرة الرواية الرئيسية في نظرنا، وسيأتي بيان ذلك.

وبعد أن يغادر الأخ (جوان توماس) بيت أخيه، يأتي لصٌ آخر لسرقة اللؤلؤة، فيهب (كينو) من جديد للدفاع عن لؤلؤته وعن بيته، فينال هذه المرة جرح بليغ.. وتستغل الزوجة هذه الحادثة الثانية لتأكيد فكرتها بأن اللؤلؤة شر وليست خيراً، وأنها نعمة لا نعمة.. وهكذا يبدو لنا أن الخير قد يكون مصحوباً بالشر. وهذه ثنائية قلماً تتفصل في حياتنا البشرية، ولهذا تطلب الزوجة من (كينو) أن يحطم اللؤلؤة أو يقذف بها بعيداً. ولكنّه أبى ويصرُّ على بيعها في العاصمة في الصباح الآتي.

وقبل بزوغ الصباح نجد (جوانا) تقرر قذف اللؤلؤة في البحر. ولكن (كينو) يلحق بها قبل ثوانٍ من إنفاذ قرارها هذا. وفي الليلة ذاتها يقتل (كينو) رجلاً كان يطارده على شاطئ البحر لاختطاف اللؤلؤة.. وعندئذ يقرر الرحيل من هذه البلدة الملأى بالخوف والفوضى واللصوص والأعداء والحاسدين، ولا سيما أنه ارتكب جريمة قتل فيها، ويطلب من زوجته أن تحضر وحيداً (كويوتيتو)، وعندما يكشف الزوجان أن الأعداء قد تجرأوا على بيتهم فأحرقوه، واعتدوا على قارب صيدهم ففتقوه، وحولوه إلى هيكل تافه لا قيمة له.. فيذهب الصياد وزوجه إلى بيت أخيه، ومعه ولده ولؤلؤته، ليختبئ فيه نهائياً واحداً وبعض ليلة.

وفي الفصل الأخير نجد الزوجين وابنهما يتجهون شمالاً بعيداً عن هذه القرية المعادية، ولكن القدر يكون لهم بالمرصاد، فقد تبعهم ثلاثة من قصاصي الأثر، اثنان منهم راجلان، والآخر يمتطي جواداً ويحمل بندقيّة، وغرضهم جميعاً اختطاف اللؤلؤة. وبعد محاولات كثيرة من التخفي والاختباء، يقرر (كينو) أن ينتقل إلى مرحلة الهجوم، فينقض على الفارس بسكين كان أخوه قد زوده بها، ويستخلص منه بندقيّة ثم يقتل الرجل الثاني، ويفرّ الثالث فيلاحقه ويصوب بندقيته عليه، ليقتله أول مرة، ويكرّر المحاولة، فيقع هنا خطأ فظيع يؤول إلى مقتل الوليد، الذي استقرت في رأسه رصاصة أبيه، بدلاً من أن تستقر في رأس عدوه! وبعد رحلة العذاب والألم هذه يعود (كينو) مع زوجه إلى قريته وقد فقد ولده، ولكنه غنم بندقيّة..!

وبعد لحظات تأمل في تلك اللؤلؤة وفي ما جرت به عليه، يقرّر ذلك الصياد الشجاع المنكود الحظ أن يعيد اللؤلؤة إلى زوجته لتقذف بها إلى البحر. ولكن الزوجة تقول له هذه المرة: "لا. أنت". فينفذ كينو، ويقذف الكنز المشؤوم إلى البحر، لتتحول اللؤلؤة إلى همس، ولتقول لنا همساً أيضاً، ومن بين سطور تلك الرواية، أشياء كثيرة وكثيرة.

ولكن اللؤلؤة لم تكن وحدها التي تهمس، بل كان سلوك الصياد (كينو) رغم صخبه وعنفه، يهمس هو أيضاً.

وسنبحث فيما يلي من سطور، وبين ذينك الهمسين، عن مجموعة المعاني والدلالات الجديرة بالنقاش، متنبهين إلى أن ما نقوله هنا هو رأي شخصي يطمح ليكون ممتلكاً أكبر قدر من الإقناع ومقاربه اليقين، ذلك أن غاية التحليل النقدي للأثر الفني هي الوصول إلى أقصى قدر مستطاع من الإقناع ومقاربة اليقين.

فمن الجائز لنا أن نرى في همس اللؤلؤة، التي أصبحت بعيدة في قاع المحيط، تلك الفكرة التي قال فيها الروائي (ص ٢٩): "ليس من الخير أن تريد شيئاً أكثر من اللازم، فهذا يطرد الحظ أحياناً، يجب أن تريد على نحو متواضع، ويجب أن تكون لبقاً مع الله أو الإله".

وبعبارة أخرى لتقنع بأقل ما يأتيك به قدرك، وبأقل ما تجود به الإلهة عليك. وما هنا تبرز ثنائية الطموح والقناعة.. ولكن (كينو) لم يمتثل لهذه النصيحة، بل اختار الطرف الآخر من هذه الثنائية، حينما رفض المبلغ البخس الذي دفعه له تاجر اللؤلؤ، وأراد أن يغتنم فرصته إلى أقصى حدّ تسمح له به الحياة.

هذا أمر، والأمر الآخر الذي يمكن أن تهمس به لنا اللؤلؤة، هو أن النجاح الذي يحدث صدفةً وبغته دون جهد واع، وعمل متّصل، ودأب مستديم، ومثابرة مستمرة، هو نجاح هشٍّ ومعرضٌ للاختراق، وربما للتلاشي والزوال.. وهذا كله عكس ما كانت تقوله الآلهة (انظر ص ٤٢). والوجه الآخر لهذه المسألة، هو أن النجاح مرهون بإرادة الرجال لا بأقدارهم. وهو ما اختاره (كينو)، وخاصة عندما شاهدناه لا يستكين لخدعة تجار اللؤلؤ، فيقبل بالمبلغ الزهيد الذي دفعوه ثمناً للؤلؤة.

وقد كان في سلوك (كينو) مثل عظيم على التصميم وقوة الإرادة، فقد قاوم (كينو) سكوك زوجته، التي اعتقدت أن اللؤلؤة شرٌّ ينبغي الخلاص منه، قائلاً: "سأحارب هذا الشر، سأفوز عليه، سأأخذ فرصتها" وأضاف مخاطباً (جوانا): "لن

يأخذ أي شخص منا حظنا الطيب، صدّقتي أنا رجل" (ص ٦٩).

وها هنا تبرز ثنائية الإرادة والقدر. ويبدو أن صيادنا (كينو) كان رجلاً بحق، فقد سعى ليفوز بالثروة والغنى، وهذا أمر مشروع ومقبول، ولكن القدر كان له بالمرصاد، وحاول أن يتحدّى طريقة الحياة بكاملها في بلدته، ولكن اللصوص والأعداء والحسدة أحاطوا به من كل حذب وصوب. إن تحدّي (كينو) هو رمز الإرادة، وأولئك الرجال هم رمز القدر. وها هو ذا بطل "اللؤلؤة" حائر بين أمرين: التصدي أو الانسحاب، أو لنقل القبول بالنزول اليسير، أو طلب الكثير الوفير، وهذه هي أيضاً ثنائية القناعة والطموح. وقد اختار (كينو) الخيار الثاني.

وحينما ألجأته الظروف إلى أن يتحول إلى الهجوم على أعدائه ومطارديه من قصاصي الأثر، لم يتوان.. فهاجم وقتل الأعداء وعاد بالبندقية. ولكنه خسر ابنه، كما عرفنا. فلم يكن نجاحه كاملاً.. ولكن متى كان النجاح الإنساني كاملاً؟؟ والحقيقة أن فقدان الوليد مأساة، ولكنها مأساة نجمت عن خطأ غير مقصود. وهي مأساة كان لها أثرها في بنية الرواية، فقد عمقت تعاطفنا مع البطل (كينو)، ولم تنتقص من إعجابنا برجولته وإكبارنا لسعيه الصادق، وتقديرنا لتصميمه على تنفيذ خطته، وبالتالي فقد بدا لنا (كينو) بطلاً إيجابياً ومتناقضاً مع صورة بطل رواية ماركيز "قصة موت معلى" الذي عرفناه من قبل. فمنذ عثر على (اللؤلؤة) ارتسم له على سطحها أحلام وأحلام. وكان أكثر أحلام يقظته تطرفاً وأكثرها بهجة، هو امتلاك بندقية (انظر ص ٣٨). وقد حقق هذا الحلم غير عابئ بما كان يعرفه عن الآلهة (الأقدار) من رغبة في "الانتقام من رجل ينجح نتيجة لجهوده الخاصة" (انظر ص ٤٢).

والحق أن البندقية هنا هي رمز القوة والهيبة، ورمز الأمن والطمأنينة. ولهذا السبب قال (جون شتاينبك) معلّقاً على حلم الصياد بامتلاكها: "بتملك بندقية فإن آفاقاً كاملة ستفتح وسيتمكن الاندفاع إلى الأمام. فقد قيل بأن الإنسان غير قنوع أبداً، فأنت تعطيه شيئاً واحداً، فيطلب شيئاً آخر. وقد قيل هذا للحط من قيمة الإنسان، مع أن هذه صفة لأعظم المواهب التي يتمتع بها الإنسان. وهي صفة جعلته متفوقاً على الحيوانات القانعة بما تملكه" (ص ٣٨).

ومما تقدّم يبدو (كينو) مُحقّقاً في نضاله، إنه رجل يسعى لتحقيق الإنسانية التي يفهمها (جون شتاينبك) عبر الصراع بين الخير والشر، وبين الأمن والتهديد، والفقر والغنى. ومن هنا صحّ لنا أن نفهم من "اللؤلؤة" رمزاً لأهدافنا في الحياة، أو لمشروعنا الأكبر الذي ينبغي أن ندافع عنه بكل بسالة. ويسوّغ لنا هذا

الفهم ما انطق به الروائي بطله من قول، نصّه: "أصبحت هذه اللؤلؤة روحي، إذا تخلّيت عنها سأفقد روحي" (ص ٨١).

وكلّ ما تقدّم يُحيل إلى الاستنتاج أنّ بطل رواية (اللؤلؤة) يجسّد فكرة إيجابية، لا فكرة سلبية، فكرة صدامية تعلّي شأن الإرادة، وتعدّها ميزة الإنسان الكبرى، وتقدّس طموح البشر، وتجعل منه الشرط الذي يعلو به الإنسان على غيره من الكائنات، كما قال الكاتب في تعليقه على طموح (كينو).

إنّ (كينو) صاحب تلك الإرادة وذاك الطموح قد شكسته الأقدار وعاندته الظروف، ولكنه لم يستخذ، ولم يرضخ، هاجمه اللصوص والمارقون، فتصدّى لهم، وثبّطت همته زوجة (جوانا)، فلم يستجب لها. حاول التجار خداعه والتأمر الدنيء عليه، فأبى خداعهم ورفض تأمرهم، ولم يقبل أن يكون ضحية جشعهم. لاحقه قصاصو الأثر، وأرادوا انتزاع (كنزه) من بين يديه، فكرّ عليهم وفنك بهم، وعاد أخيراً إلى قريته يحمل بندقية "هي أكثر أحلام يقظته توهجاً، وأكثرها بهجة"، وبسبب تلك البندقية الرمز أوحى لنا الكاتب، بأن نفهم من بين سطورهِ، أنه لن يكون في القرية لصوص بعد، ولن يكون هناك أعداء، أو خوف، أو قلق! وأنّ حرمة (كينو) و(جوانا) لن يقع التسلّو عليها من أحد. ولهذا سيتمكّن بطل (اللؤلؤة) من الاندفاع إلى الأمام كما سبق أن ذكرنا.

ولهذا وجدنا (شتاينبك) يصف عودة (كينو) و(جوانا) بهذه العبارات الجديرة بالتأمل: "مشى كينو وجوانا خلال المدينة كما لو لم تكن المدينة موجودة بالنسبة إليهما، لم تلق عيونهما أية نظرة، لا إلى اليمين ولا إلى اليسار ولا إلى الأعلى ولا إلى الأسفل، ولكنهما حدّقا أمامهما مباشرة. تحركت أرجلهما مهتزة قليلاً كدمى خشبية حسنة الصنع حاملين أعمدة من خوف أسود حولهما. وبينما كانا يسيران خلال مدينة الحجارة والجص، اختلس سماسرة المدينة النظر إليهما من وراء النوافذ المقضّبة، وتلصص الخدم بعين واحدة وضعوها على البوابة المشقوقة.. خطا كينو وجوانا جنباً إلى جنب عبر مدينة الحجارة والجص ثم اتّجها إلى منازل الأغصان وارتد الجيران إلى الخلف وأفسحوا لهما الطريق... وفي أنفي كينو صدحت أغنية العائلة عنيفة كصرخة. كان مُحصّناً ورهيباً. وأصبحت أغنيته صرخة معركة" (ص ١٠٣-١٠٤).

وهكذا نلاحظ أن (كينو) الذي خسر وحيدته (كويوتيتو) كسب هيئته وأمنه، وكسب روحه وإرادته، فقد استبدل بلؤلؤته، بندقية، أو قل استبدل بقدرة إرادته، ولهذا صارت أعمدة الخوف الأسود تحيق به وبزوجته. ولهذا صار السماسرة

يختلسون النظر إليهما، رهبةً وتهيباً.. ولهذا ارتد الجيران عنهما وأفسحوا لهما الطريق.. ولعمري هذا هو معنى سلوك (كينو)، وسر الحياة الأكبر، فالإرادة والطموح، والتصميم والإقدام، هي مكونات جوهر الإنسان وسر الحياة، ومن خلال ملامسة جوهر الإنسان والتقرب من سر الحياة، تتبع قيمة هذه الرواية (اللؤلؤة) وتأتي عظمة (شتاينبك) الأدبية الشامخة.

والحق أن اللؤلؤة التي شغقت بتلك المعاني الرائعة، كانت، بوصفها أثراً فنياً، تشع بكثير من ألوان الجمال والإتقان الأدبي اللذين حدقهما كاتبها. ولا شك لدينا أن هذه القصة المثلية التي كان الناس يتداولونها، آنذ، قد انتابها حذف وإثبات على يد صائغها. وأن تدبراً وتصميماً قد عملا في بنائها، وفي مشاهدتها، وفي مكوناتها الدقيقة، أعني عباراتها وكلماتها، الأمر الذي حقق لها شرط جذب القارئ وإمتاعه. فالكاتب منذ الفصل الأول أرهص بنتيجة جاءت في ختام الرواية. فلذغ العقب الوليد أوحى بأن أمراً مكرراً يمكن أن يقع له فيما بعد، وقد وقع فعلاً، إذ قتل برصاص أبيه، كما لاحظنا.

وحين فرحت الأسرة ببقاياها (لؤلؤة العالم) أرهص الكاتب بأن هذه اللقيا ليست خيراً كلها، فهي ذات وجه آخر، إنها قد تكون نقمة لا نعمة. وقد أنطق الكاتب الزوجة بهذه العبارة، وكان حقاً ما قالت، على الأقل بالنسبة لها بالذات، بوصفها أمّاً فقدت وحيدها (كويوتيتو). وهذا فقدان هو وجه النقمة في اللؤلؤة، ومن زاوية أخرى فقد أثار فينا (شتاينبك) الشعور بالحذر والترقب عندما سجل ما قاله (جوان توماس) لأخيه (كينو) "إنك تتحدى كامل طريقة الحياة، وأنا خائف عليك" وكان خوف الأخ على أخيه في محله، لأن قدراً قاسياً كان ينتظره، وهو قتل ولده بيده في ختام الرواية. إن تحدياً كاملاً لطريقة الحياة قد وقع فعلاً، عندما أبى (كينو) أن يستكين لحالة الخداع والغش، والفوضى، والعدوان، وفقدان الأمن والسكينة. ولكن الوجه الإيجابي لهذا التحدي يبدو بوضوح إذا دقق القارئ في هذا التجاوب الذي صنعه (جون شتاينبك) ما بين عباراته في نصف الرواية الأول، وعباراته في نصف الرواية الأخير. وهي عبارات ربما لم تأت قصداً، بل جاءت بفعل وهج الموهبة، أو بفعل لا شعور الكاتب الذي يداخل عملية الخلق. فلنقرأ مثلاً قوله (ص ٣٨): "إن تملك البندقية سيمكن كينو من الاندفاع إلى الأمام". وقوله (ص ١٠٣) بعد أن حاز (كينو) البندقية وعاد مع زوجه إلى المدينة: "لم تلق عيونهما أية نظرة لا إلى اليمين ولا إلى اليسار ولا إلى الأعلى ولا إلى الأسفل، ولكنهما حدقا أمامهما مباشرة". إذن الاتجاه نحو الأمام كان اتجاه بطل

الرواية في مرتين اثنتين، الأولى عندما كان يحلم بالبندقية والثاني بعد امتلاك البندقية وتحقيق الحلم. ولهذا صحّ لنا القول إننا أمام بطل إيجابي كان يصوغ قراره بنفسه، ويحاول أن يبذل بنية مجتمعه على نحو من الأتقاء. وقد يظهر هذا في أحسن صورة إذا تأملنا موقف المدينة من (كينو) قبل حيازته البندقية، وموقفها بعد الحيازة، فهما موقفان متباينان بوضوح: الأول ينطوي على معاني الاستهانة والصغار والعدوان والقرصنة. والثاني ينطوي على معاني التهيب والرغبة والإعجاب والطمأنينة. إن حيازة البندقية، وهي رمز دون ريب، ورحلة التحول من القدر إلى الإرادة، أو من الحظ الذي ترميه الأقدار، إلى التخطيط الواعي والتصميم الجريء، كل أولئك أحاط (كينو) بالهالة المضيئة التي جعلت أبناء مدينته يجفلون عنه في نهاية الرواية، وجعلت الجيران يرتدون إلى الخلف، ليفسحوا له الطريق، وكل أولئك آل به إلى أن يصبح (مُخصّصاً ورهيباً). وأخيراً هل نشك أننا إزاء أنوار وأضواء ماتبعة انبعثت لنا من تلك الجوهرة الفريدة، التي اسمها: "اللؤلؤة".



وليام غولدينغ في روايته:

« رجال من ورق »

(وليام غولدينغ) روائي بريطاني ذائع الصيت، حاز جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٣. وكان إذّاك قد بلغ الثانية والسبعين من عمره. فقد ولد في مقاطعة (كورنوال) سنة ١٩١١، ودرس في مدرسة (مالربورو). ومن ثم في كلية (برازنوز) في (اكسفورد)، وتخرج في العام ١٩٣٥. ومن ثم أصبح مديراً لمدرسة القس (ورد زورث) في (سالزبوري)، والتحق بالبحرية الملكية عام ١٩٤٠ وشهد غرق سفينة (بسمارك) الألمانية، وتولى قيادة سفينة إطلاق صواريخ خلال الهجوم على فرنسا عام ١٩٤٤.

وكان أول رواية ينشرها "سيد الذباب"، وذلك في السنة ١٩٥٤، وهي تحكي قصة مجموعة من التلاميذ وجدوا في جزيرة معزولة، واعتادوا حياة متوحشة.. وقد تحولت هذه القصة إلى فيلم سينمائي عام ١٩٦٣، وجذبت اهتماماً واسعاً.

ومن روايات (غولدينغ) المعروفة (الوارثون) ونشرها عام ١٩٥٥. وفي هذه الرواية نلتقي بحكم قاسٍ على الشر والفساد اللذين يقبعان في النفس الإنسانية..

أما روايته "السقوط الحر" والد "سباير" فتعالجان اللعنة المحققة على رجلين لم يكتراثا بالأخلاق.

ولغولد ينغ مجموعة شعرية صدرت عام ١٩٣٤، ومسرحية بعنوان "الفراشة النحاسية" استوحاها من قصته القصيرة "سفير فوق العادة".

ويشير الكاتب ذاته في ثانيا روايته هذه: "رجال من ورق" إلى قصص أخرى له، منها: "المرفأ البارد" و"الطيور الجوارح" و"كلنا نحب الغنم" و"خيول في الربيع".

ويبدو أن هذا الكاتب المعروف قد تعامل مع النفس البشرية بنجاح، وكان من أبرز هواجسه الروائية الاهتمام بالآثار الإنسانية. وقد استطاع (غولدينغ) كما يقول كاتب سيرته في الموسوعة البريطانية، أن يحقق درجة عالية من الانسجام والتآلف بين الوصف والحدث والرمز، بحيث تمكن أن يحقق مكانة هامة جداً، وأن يجتذب الكثير من التابعين، وخاصة من شباب جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وروايته هذه "رجال من ورق" رواية حديثة فيما يبدو، وقد نقلها إلى العربية الأستاذ عبد الكريم ناصيف، ونشرها في دمشق عام ١٩٨٧، فجاءت في (٢٠٨) صفحات، موزعة على ستة عشر فصلاً. وكنت قد فرغت بالأمس من قراءتها، وسأركز حديثي حول فكرة الرواية الرئيسية، معرضاً عن مناقشة بنيتها الفنية بإسهاب، وذلك لأن ما قاله الكاتب هنا، يعلو، من حيث القيمة، على كيفية قوله.

والفكرة الأساسية في هذه الرواية هي، في نظري، كشف محاولات القوى المهيمنة ذات القوة والجبروت اختراق سور الذات الإنسانية، وتسورها حمى حريتها، والافتئات على كرامة الإنسان وحياته الشخصية، ثم ملاحقته ومطاردته بأساليب غريبة عجيبة، وخسيسة أحياناً، لتعرف عنه أشياء قد لا يعرفها هو، أو ربما عرفها ثم أنسيها.. وفي كل ما تقدم عدوان على كرامة الإنسان وسيادته، يرى الكاتب، أنه من الواجب الهزء به، والسخرية منه، وتعريته، وفضح أساليبه.

وقد امتزج، في هذه الرواية، الخاص بالعام، والفردى بالإنساني، والمحلي بالعالمي، والشخصي بالموضوعي، في بنية فنية متماسكة، حققت شأواً عالياً، وشأناً رفيعاً.

ففي الفصل الأول من الرواية يقدم لنا (غولدينغ) رجلاً يُدعى (ريك تكرر) أمريكي الجنسية يعمل، أو صار يعمل فيما بعد، أستاذاً للأدب الانكليزي في جامعة (استراخان) في (نيبراسكا). ويجعل الكاتب منه شخصية هامة في أحداث القصة، تماماً كما كان الكاتب نفسه شخصية محورية في هذه الرواية، التي جاء السرد فيها بضمير المتكلم. كما يطلعنا (غولدينغ) على شخصيات أخرى لعل أهمها زوجته (اليزابيث)، وابنته (إملي)، ونعرف بعد فصول أخرى رجلاً يدعى (جونى) يعمل (جاسوساً) وامرأة تدعى (ماري لو) عملت لصالح شخصية رهيبة كانت تقبع خلف الستار اسمها (هاليداي). وظهرت (ماري لو) على أنها زوجة أستاذ الأدب الانكليزي (ريك تكرر). أما الكاتب نفسه، الذي روى القصة، فقد كان اسمه في الرواية: (ويلف باركلي).

وتبدأ الرواية بحدثين هاميين مترابطين، أولهما جوهرى، والآخر عرضي، وفي الحدث الأول يقدم لنا القاص (ريك تكرر) رجلاً فضولياً وسخيفاً وقذراً يبحث في برميل القمامة عن أوراق خاصة مُهْمَلَة قذف بها (ويلف باركلي) لعلها تساعد في كتابة سيرة حياة الكاتب.. فيكون جزاء محاولته تلك جرماً يأتيه من بندقية (باركلي) التي انطلقت قذيفتها دون قصد منه.

وتطلعنا محاولة (ريك تكرر) القذرة تلك على اسم امرأة تدعى (لوسيندا) كان للكاتب (ويلف باركلي) علاقة بها قبل زواجه من (اليزابيث) زواجا لم يكن موفقاً، لذا انتهى بالتفريق بين الطرفين، وهذا التفريق أتاح لـ (ويلف) حريته، بعد أن بلغ الخمسين. وحريته أفسحت له الفرصة للارتحال عن بريطانيا ليزور دولاً كثيرة من العالم، وليكون في الوقت نفسه موضع مطاردة وملاحقة من (ريك تكرر) الأمريكي. وتستغرق أحداث الرواية أكثر من عشر سنوات كما يزعم الكاتب، يعود بعدها ليودع زوجته الوداع الأخير بعد أن أصيبت بمرض عضال أودى بحياتها.

وقد رحل (ويلف) أولاً إلى (إيطاليا) وفيها كان يتلقى رسائل من (تكرر)، ثم سافر إلى إسبانيا ليحضر مؤتمر أدبياً في (اشبيلية). وهناك في إحدى جلسات المؤتمر سمع باسمه يجري على لسان (تكرر)، الذي زعم أنه يرتبط بعلاقة شخصية بالكاتب (ويلف باركلي)، وأن الكاتب نفسه قد وافق على أحكامه النقدية

حول مؤلفاته وحول عباراته وجمله الوصلية وغير الوصلية.. وهنا يُبدي الكاتب سخرية مُرة من هذا "البروفسور" الأمريكي يأخذها من مسلمات النقد الأدبي الحديث، فحواها: أن لا قيمة لرايه هو، بوصفه كاتباً، بالأحكام النقدية على آثاره. وهذا صحيح كل الصحة في عرف النقاد والدارسين اليوم.

ويعود (ويلف باركلي) من جديد إلى (إيطاليا) ثم يطوف في أنحاء أخرى من العالم لمدة سنتين ماراً بشواطئ إفريقيا الشمالية والغربية. ولكن أوربا تستأثر بمعظم وقته.

وكذلك يزور الولايات المتحدة الأمريكية لمدة سنتين اثنتين.. ويعلن في معرض حديثه عن تنقلاته تلك عن هوايته في جمع الزجاج الملون الذي تزيّن به نوافذ الكنائس، وتكون وظيفته منع الضوء من النفاذ إلى الداخل. وهذه هواية يجد فيها قارئ الرواية تناغماً وانسجاماً مع مقولة "الكاتب في قصته، وهي المقولة التي يُعرّي فيها محاولات قوى التسلط، التي كان الأستاذ الأمريكي (ريك تكرر) يمثل جزءاً منها، للنفاذ إلى داخل الأفراد والجماعات والأجناس.

ويعود (باركلي) إلى (زيوريخ) في ألمانيا، فيلتقي من جديد بمطارده (تكرر) الذي زعم أنه جاء في إجازة مع زوجته (ماري لو)، والذي أعلن عن رغبته في أن يتولّى كتابة سيرة (باركلي) الذاتية، لصالح رجل خفي يدعى (هاليداي) وهو الملياردير الأمريكي الذي كان يحرك خفية ثلاثة شخوص في الرواية هم: (تكرر) و(ماري لو) و(جونني) الجاسوس الذي التقاه في اليونان.

ونطلع في أحد فصول الرواية على محاولات (تكرر) أن يظفر بتوكيل من الكاتب لكتابة سيرته. ونشر مؤلفاته ونجد أستاذ الأدب الانكليزي هذا يبذل في سبيل غرضه كل غال ونفيس حتى إنه لا يتورع عن التضحية بكرامة رباط الزوجية على مذبح هواه، فيشجع زوجه لتكون أداة لاصطياد الكاتب ليوقع سند التوكيل.

ويحدث في الفصل الثامن حادث، ربما يكون مُفْتَعَلّاً، فيه يصبح (ويلف باركلي) مديناً بحياته لـ (ريك تكرر) ولهذا الحادث ما يشبهه في العالم الخارجي، الذي كان العالم الروائي نظيراً له.. فالخير عند من يمثله (ريك تكرر) يمكن أن يكون مسخراً للشر، أو لتحقيق مأرب من المأرب. وفي هذا الملمح تبدو معرفة الكاتب بطبائع بعض القوى، وبأساليبها الشريرة والرهيبة.

ورغم تلك الحادثة التي سقط فيها (باركلي) وأنقذه (تكرر)، ظل (باركلي) مُصِراً على انتقاد هدف (تكرر)، رافضاً بايئه التدخل في شأنه الشخصي، مستهدفاً

فضح أهداف (هاليداي)، هذا الذي سخر كل ما لديه من قوة ومن أدوات لمعرفة كل شيء عن (باركلي) الذي صار كما قال -رمزاً لقومه بأسرهم، بل قل: رمزاً للكائن المعاصر- إذا شئت- وهو يواجه تحدي القوى الطاغية وجبروت البغي الذي يلاحق ويتتبع.. ولنقرأ قول (غولدنغ) عن هاليداي: (ص ١١٢ من الرواية) "يا للرجل اللعين، هاليداي! إن كانت تلك حاله، إذن فهو في كل مكان، إن لم يكن هو شخصياً، فنقوده أو ممتلكاته، أو رجاله ونساؤه... في هاواي كنت أجلس في أحد المشارب فقال رجل في الطرف الآخر، وعلى نحو واضح تماماً: إن هاليداي يملك نصف الجزيرة. "وواضح تماماً أن الذي قال العبارة الأخيرة هو الكاتب نفسه، لا ذلك الرجل الفكرة.. ونعرف فيما بعد، أن (هاليداي) قد أبرم مع (ريك تكرر) صفقة مألها كما أشرنا الحصول على ترخيص بكتابة سيرة (باركلي) بكل جزئياتها. وكان (هاليداي) قد التقط ما توهمه (صوت) (باركلي) بواسطة آلة تسجيل وضعها على كرسي أحد المتحدثين الذين زاروا (أمريكا) ويتضح لـ (تكرر)، فيما بعد، أن (نبرة الصوت) الملتقطة لم تكن لـ (باركلي) بل لبخار انكليزي زار (أمريكا) ذات مرة، وألقى فيها محاضرة ذكر فيها شيئاً عن الانكليز والأمريكان.. وحينما يطالب (باركلي) (تكرر) بإعادة هذا التسجيل المزعوم لصوته، يقول له (تكرر) إنه أصبح ملكاً لـ (هاليداي)، هذا الذي حول حياة (باركلي) الخاصة إلى فريسة تطارد وتلاحق.. وهما مطاردة وملاحقة أشعرنا الكاتب بالبرم والضيق والتغصيص، حتى إنه عندما شاء أن ينشد العزلة في إحدى الجزر، حدثنا عن شعوره فيها، فقال (ص ١٣٠):

"لكن أدركتُ بعدئذ أن علتي ليست في الشرب. وسوء حالتي ليس مرده الشراب، بل هو شيء آخر، أنني موضع مطاردة، أعني موضع تجسس، وأن عدم وضعي نهاية لتلك المسألة يخل بتوازني وأحكامي بعض الشيء".

ويحاول الكاتب، على نحو بارع، أن يزاوج في الفصل الحادي عشر، بين غضب الطبيعة، وغضب البشر، فيقول: إن الأرض تهتز، واهتزازها الذي سبب قلق قاطنيها هو صنو لمطاردة (هاليداي) لـ (باركلي) تلك المطاردة التي أثارت اشمزاز الكاتب وقلقه واضطرابه.. لكن الكاتب يبقى محتفظاً بحقيقته وسره ومبادراته إزاء كل محاولات الاختراق التي يتعرض لها، فنجد حين يجرب أن يقدم توكيلاً لـ (ريك تكرر) لكتابة سيرته ونشر مؤلفاته، يشترط عليه أن يكتبها على الطريقة التي يريد (باركلي) نفسه، فيشير فيها إلى المحاولات الخسيسة للتجسس عليه، كأن يذكر تسخير زوجة (تكرر) للحصول على سند الوكالة، حتى

وإن كان ثمن ذلك، بيع جسدها لـ (باركلي)، فالسيرة الذاتية إذن يريد أن تكون ثنائية للطرفين معاً: الملاحق والملاحق.

ويبدو أن مشروع الروائي الأبرز في عمله الفني هذا "رجال من ورق" يكمن في دعوتنا للتفكير في محاولات (هاليداي) هذا الذي بقيت صفحته بيضاء في سجل الشخصيات الأمريكية، لأنه -كما ينبغي أن يكون- هو يد خفية لا يصح كشفها.. لذا لم يكتب عنها شيء في معاجم الشخصيات المشهورة في أمريكا رغم كل قدراته وأدواته المنغصة هذه التي شبهها الكاتب بالقلم، وأراد بها البروفسور (ريك تكرر). ولنتأمل ما كتبه (غولدينغ) على لسان (باركلي) مخاطباً (ريك) (ص ١٦٤):

"فكر ياريك، فكر بكل أولئك الذين نكبوا بقلم مثلك عشش في شعورهم، بكل أولئك الذين تعرضوا للتجسس، للملاحقة، للكذب عليهم، بكل أولئك الذين يعرضون على الجمهور العريض، سوف ينتقم لنا ياريك، سوف ينتقم لي منهم كلهم".

فمثل هذه التجارة بحيوات الناس وخصوصياتهم، هي الشأن الذي يشدد الكاتب نكيره عليه، وهذه التجارة هي التي يسعى (غولدينغ) لتعريضها، من خلال نسيج عمل روائي ناجح.

والحق أن هناك أشياء لا يصح أن تكون موضوع تجارة كما توحى الرواية، فحياة الإنسان الخاصة وحرية الشخصية، ليسا موضوع مساومة أو ربح وخسارة. وحرية الإنسان هي التي يعلي شأنها الكاتب، وها هو ذا يكتب: "كن (ويلف) يعيش حالة من الحرية التامة، تلك الحرية التي يجب أن يحذر الناس منها، الحرية التي يجب أن تحمل للحكومة إنذاراً صحياً كإصابات السرطان، علموا ذلك في المدارس، اصرخوا به من على منصات الخطابة، انهض وقل ذلك أيها السيد الخطيب، اسمعوا، اسمعوا، لكن مهما كان الأمر يجب ألا تصدقيه أيتها العذراء اللطيفة" (ص ١٣٧).

فالكاتب لا يحب أن تكون الحرية خطراً على الحكومات، أو أن تحمل إنذارات.. ولكنه يعود ويفرق بين الفوضى والحرية قائلاً "حسن" هناك حرية وحرية" والحرية التي يأبى الكاتب انتهاكها، هي حرية المرء في أن يصوغ حياته على النحو الذي يشاء، دونما مطاردة أو ملاحقة من حكومة، أو من (هاليداي) أو من أدوات البغيضة، مثل البروفسور (ريك تكرر).

وبعد، فنحن، في هذه الرواية، إزاء مشكلة من مشكلات الفرد الأوربي

تتمثل في معاناته من سلطة الدولة القوية القادرة، والتي إن شاءت، أحصت عليه أنفاسه رغم كل محاولات ترحاله أو ابتعاده عن مركز ثقلها، فـ (ويلف باركلي) رغم أنه ترك مسقط رأسه، وارتحل عنه بعيداً، لم يتخلص من ظل المطاردة الثقيل.. فأقضى هذا مضجعه، وصار هاجساً من هواجسه، وهو هاجس يختلف إلى حد كبير عن هواجس فرد آخر أو أديب آخر، يحيا في شرط اجتماعي وسياسي مختلف، الأمر الذي يشهد أن لكل بيئة أدبها وقضاياها، ولكل مجتمع أدباءه المعبرين عن مشكلاته وهمومه.

○○○

الفهرس

المقدمة.....	٥
تمهيد: في بنية الرواية عامة وبني رواياتنا خاصة.....	٩...
القسم الأول: « روائيون وروايات سورية ».....	١٩
١. عبد الكريم ناصيف في « المخطوفون ».....	٢١
٢. حنا مينه في « الولاة ».....	٣٨
٣. حيدر حيدر في « شمس الغجر ».....	٤٨
٤. سليمان كامل في روايته: « شفق على الزمن العربي ».....	٥٥
٥. وهيب سرائي الدين في روايته: « مساحة ما من العقل ».....	٦٣
القسم الثاني: « روائيون وروايات عربية ».....	٧٦
١. عبد الرحمن منيف في روايته:.....	٧٨
« شرق المتوسط » و « الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ».....	٧٨
٢. أحلام مستغانمي في روايتها: « فوضى الحواس » و « ذاكرة الجسد ».....	١٠٧
٣. الروائي المغربي: محمد شكري في روايته: « الخبز الحافي » و « الشطار ».....	١٢٧
القسم الثالث: « روائيون وروايات عالمية ».....	١٤٠
١. ماركيز في روايته: « قصة موت معلن ».....	١٤٢
٢. جون شتاينبك في روايته: « اللؤلؤة ».....	١٥١
٣. وليام غولدنغ في روايته: « رجال من ورق ».....	١٦٠



صدر للمؤلف

- ١-إضاءات في النقد الأدبي، دمشق ١٩٨٠ ط١/ ودمشق ١٩٨٥ ط٢.
- ٢-الأوائل، لأبي بكر نقي الدين بن زيد الجراعي الحنبلي، بيروت ١٩٨٨ (تحقيق).
- ٣-خمسة إشكالات نقدية، دمشق ١٩٨٩ .
- ٤-بشر بن أبي خازم الأسدي، بيروت ١٩٩١.
- ٥-الشعراء الجاهليون الأوائل، بيروت ١٩٩٤.
- ٦-دراسات في المكتبة العربية التراثية، دمشق ١٩٩٧ وط٢، ١٩٩٩.
- ٧-مرايا الرواية -دراسات تطبيعية في الفن الروائي، دمشق ٢٠٠٠.

رقم الايداع في مكتبة الأسد - الوطنية

مرايا الرواية :.دراسة/ عادل فريجات- دمشق: اتحاد الكتاب العرب،
2000- 169 ص ؛ 25سم..

2- العنوان

1- 813.009 ف ر ي

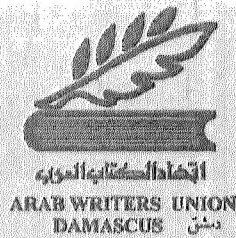
3 - فريجات

مكتبة الأسد

ع - 2000/2/244







هذا الكتاب

دراسة متخصصة في الرواية العربية تقدم مراجعات نقدية لأربع عشرة رواية لكتاب عرب من سورية ومن بعض الأقطار العربية ولثلاثة كتاب أجانب وهي تعالج مجموعة من الروايات مبرزة أهم جوانبها من زمان أو مكان أو شخصيات أو مواقف فكرية، ونقدم لنا توصيفاً للروايات إضافة إلى تحليلات ذكية لا تخلو من التفاعلات الفنية مشرقة، والدراسة بكتلتها وحدة متكاملة صسغت بأسلوب رشيق ولغة سهلة يزينان رؤى عميقة وجادة تقدم خدمة جيدة للمكتبة العربية.

ثمن النسخة ١٧٥ ل.س في القطر
٢٢٥ ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق